

La Nuova Italia



Federico Bertoni

Romanzo



Ocr e conversione a cura di Natjus

Biblioteca

Letteratura Direzione: Mario Lavagetto

La serie è articolata in base a un disegno flessibile in quattro grandi aree, i cui confini potranno apparire, di volta in volta, definiti con più o meno rigore:

- a) **teoria della letteratura** (personaggio, racconto, tempo, narratore, eroe);
- b) **generi** (biografia, tragedia, fiaba, “genere”);
- c) **temi** (viaggio, sogno, paesaggio, corpo);
- d) **“ismi”** (Romanticismo, Ermetismo, Verismo/Naturalismo).

Scopo della collana è fornire una serie di strumenti di lavoro, nello stesso tempo precisi e maneggevoli, che possano servire da introduzione a singoli campi del sapere letterario.

La Nuova Italia

Federico Bertoni

Romanzo

© 1998

by La Nuova Italia Editrice,
Scandicci (Firenze)

Prima edizione: febbraio 1998

Stampa:

Cartoedit, Città di Castello (Perugia)

Progetto grafico e copertina:

Marco Capaccioli, C.D. & V., Firenze

Realizzazione editoriale:

Polaris, Studio Redazionale, Firenze

L'editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume. Le richieste di riproduzione vanno inoltrate all'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'ingegno (AIDRO), via delle Erbe 2, 20121 Milano, tel. e fax 02-809506

Indice

Capitolo I

Alla ricerca del romanzo

1. Le avventure di una parola
2. Definizioni
3. Una carta d'identità
4. Il risveglio di don Chisciotte

Capitolo II

La città del romanzo

1. Il seicento: *pìcari* e principesse
2. Il Settecento: romanzo e verità
Il romanzo epistolare
3. Il primo Ottocento: tra Romanticismo e realismo
Il romanzo di formazione
Il romanzo storico
Il romanzo d'appendice
4. Il secondo Ottocento: l'*impasse* del Naturalismo
Il romanzo d'avventure
5. La cesura novecentesca: traumi e nuove strutture
Il romanzo «di genere»
6. Tra le due guerre e oltre: l'età del sospetto
L'anti-romanzo

Intermezzo

Mimesis: il problema del realismo

Capitolo III

Il mondo possibile

1. Topografie
2. Orologi e calendari
3. Trame
4. Persone
5. Scenografie e fondali
6. Discorsi del romanzo

Capitolo IV

La parte del lettore

1. Un ritratto possibile
2. Grammatica del romanzo

Bibliografia ragionata

Riferimenti bibliografici

Romanzo

Capitolo I. Alla ricerca del romanzo

Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo.

Italo Calvino

Non è facile immaginare una forma letteraria che sia al tempo stesso familiare e sconosciuta, visibile e inafferrabile, dotata di una certa stabilità e sempre pronta a rimettersi in moto, a disfare la tela già intessuta, a cancellare le tracce e i risultati per ricominciare tutto da capo. Il romanzo è proprio questo. Il romanzo è qualcosa che fa parte dell'esperienza di ogni lettore, che sembra immediatamente accessibile e che tende quasi a identificarsi con l'idea stessa di libro, di testo letterario, ma è anche qualcosa di cui non si può cogliere pienamente l'identità, perché il suo universo è troppo vasto, perché i termini in gioco sono molti e gli strumenti in nostro possesso, dopo tutto, non sono né sofisticati né infallibili. In nessun'altra regione letteraria, si può dire, è così facile perdersi, ritrovarsi, imboccare una via che assomiglia a un'arteria principale ma che finisce subito in un vicolo cieco, in un nuovo intrico di strade e di stradette. Le parole che salgono automaticamente alle labbra, pensando al romanzo, sono *apertura, varietà, molteplicità, dinamismo, libertà*. Sembra che nessuna regola o restrizione, in questo campo, si possa ritenere del tutto attendibile; sembra che il periodo di evoluzione del romanzo, breve ma incredibilmente intenso, sia stato segnato da una tale catena di successi, di crisi e di metamorfosi da rendere quasi impossibile l'orientamento in mezzo a un insieme di risultati così diversi, spesso in contrasto tra di loro.

Il nostro viaggio deve dunque iniziare con questa consapevolezza: non riusciremo mai a esplorare tutto il paesaggio che si spalancherà davanti ai nostri occhi: non avremo i mezzi (né il tempo) di spingerci in ogni recesso, in ogni singola strada, in tutte le aperture e gli anfratti che incontreremo lungo il cammino. Potremo tentare di mettere a punto una mappa generale della regione, non troppo dettagliata ma sufficiente comunque per non farci perdere, per darci una cognizione approssimativa dell'ambiente in cui dovremo spostarci. D'altronde, se questa mappa riuscirà a guidarci in qualche modo verso una mèta, sarà solo dopo avere indicato una serie di scelte, di esclusioni, di lacune, dopo avere proposto modelli e prospettive che manterranno un residuo inevitabile di arbitrarietà.

Le nostre riflessioni saranno basate su un presupposto fondamentale: che l'Ottocento costituisce in qualche modo il baricentro di tutto il sistema, che il cosiddetto «romanzo realista» può fornire un paradigma sul quale misurare le costanti, gli scarti e le trasformazioni del genere romanzesco. Si tratta forse di una decisione discutibile, ma motivata almeno dalla storia effettiva del romanzo e dal modo in cui questo canone è stato costituito, applicato e sottoposto a un'immediata contestazione. L'Ottocento rappresenta il periodo in cui il romanzo raggiunge una pienezza di risultati e di funzioni: è il punto d'arrivo di una lunga serie di tentativi, di traguardi parziali e di sforzi finalizzati alla definizione di un modello realista, ed è il punto da cui partirà un movimento di reazione verso quello stesso modello, nel tentativo di distruggerlo, di trasformarlo o di riassimilare i materiali per destinarli a un nuovo uso.

Con questa breve premessa, siamo davvero pronti quindi a dare inizio al nostro viaggio. Ma prima di affrontare il quesito fondamentale (che cos'è il romanzo?), sarà meglio fare un piccolo passo indietro e dedicarsi a una domanda meno esplosiva, che potrà servire comunque per tracciare una prima serie di aperture: che cosa significa *romanzo*?

1. Le avventure di una parola

Basta uno sguardo al dizionario per notare che il termine «romanzo» copre un'ampia rosa di significati, di sensi figurati, di alterazioni e di derivazioni lessicali, a testimonianza di una storia ricca di avventure e di evoluzioni, di processi che hanno ampliato continuamente la famiglia e che ne hanno caratterizzato in modo particolare alcuni elementi. Il punto originario di questa storia, come ci mostra l'etimologia, può essere collocato nell'xi secolo, quando viene attestato per la prima volta l'uso dell'avverbio medievale *romanice*, derivato dall'aggettivo *romanicus* e quindi dal termine *Romania*, che fin dal tempo di Costantino designava l'insieme dei territori abitati dai cittadini *Romani*. Entrato nella locuzione *romanice parabolare* (in opposizione a *latine loqui*), l'avverbio si è diramato nelle varie regioni d'Europa e ha incominciato a designare le nuove lingue nate dal latino (i volgari). Sono apparsi così il francese antico *romanz*, il provenzale antico *romans*, lo spagnolo antico *romance* e l'italiano *romanzo*, derivato a sua volta dal francese.

Il significato originario di *romanzo* è dunque legato a una lingua, più che a un testo scritto o a un componimento letterario. E' soltanto nel XII secolo che il secondo significato, quello che più direttamente ci riguarda, incomincia a germinare dal primo, per una sorta di slittamento semantico che fa scivolare il termine dalla lingua al testo, dall'universo dell'oralità a quello della scrittura. Sentiamo Albert Thibaudet: «Il romanzo, come indica il nome stesso, significa uno scritto in lingua volgare per opposizione allo scritto normale, allo scritto propriamente detto, che al tempo dei chierici si redigeva in latino» (1938: 240). Le fasi dello slittamento seguono quindi un tragitto piuttosto lineare: dal segno di un'appartenenza politica e culturale (*romanice*) si passa alla lingua parlata dal popolo (volgare, o *romanza*), per giungere al testo letterario composto (o tradotto) in quella stessa lingua: il *romanzo*. Il termine francese *romanz* («racconto in lingua francese», poi più genericamente «racconto») è attestato infatti dal 1160, mentre *enromancier*, *romanzar*, *romanzare* «hanno il significato di "tradurre o comporre libri in volgare"». Tali libri potevano poi chiamarsi, a seconda del paese, *romanz*, *romant*, *roman*, *romance*, *romanzo*: tutte derivazioni da *romanice*» (Curtius 1992: 39).

Se dunque lo stesso termine, dalla metà del XII secolo, incomincia a designare un componimento letterario e la lingua nella quale viene redatto, vuol dire che la parola ha incontrato un bivio fondamentale e che la sua storia, d'ora in poi, seguirà due tracciati divergenti. Non è un caso che tutti i dizionari moderni scindano il termine in due lessemi omonimi, «romanzo¹» e «romanzo²», riservando talvolta una terza entrata lessicale a un significato caduto in disuso (il *Battaglia* ad esempio, sulla scorta di Berchet, registra un «romanzo³» che equivale in realtà a *romanza*). Ma il fatto più rilevante, forse, è che il significato piuttosto vago assunto inizialmente da «romanzo²» («opera di immaginazione scritta in volgare») sia la premessa di un'espansione quasi inarrestabile, di una dilatazione progressiva che finirà per convogliare sotto la stessa etichetta opere letterarie molto diverse tra di loro. Così, se nel XIII e nel XIV secolo *romanzo* si riferisce in particolare alla letteratura cortese in versi, nel XV secolo passerà a designare i romanzi cavallereschi in prosa, per essere quindi applicato, dal XVIII secolo in poi, al genere del romanzo moderno. Bisogna dire però che non tutte le lingue hanno optato per una proliferazione incontrollabile dei significati. Rispetto all'italiano o al francese, dove *romanzo* e *roman* istituiscono campi semantici molto eterogenei, l'inglese e lo spagnolo sono riusciti in qualche modo a ridurre l'ambiguità terminologica, utilizzando i prestiti italiani *novel* e *novela* per differenziare il romanzo moderno dai suoi possibili antenati (*romances*).

Il significato proprio di «romanzo²» tenta quindi di abbracciare un'intera serie di opere letterarie: diventa, in qualche modo, l'etichetta complessiva di un supergenere, di un collettore di generi. Ma come se non bastasse, la parola non si limita a questa significazione letterale, perché i discorsi e i contesti che l'hanno sempre accompagnata, nel corso della sua storia, hanno finito per sedimentare un fitto involucro di implicazioni, di analogie e di significati figurati. Basta dire «romanzo», in effetti, per evocare immediatamente un brulichio di avventure, di eroi e di eroine, di amori tempestosi, di battaglie e di viaggi e di incontri mirabolanti, in un mondo troppo bello o artefatto per essere reale. E' un'eredità piuttosto scomoda con cui il romanzo moderno, caratterizzato da una

forte tendenza realista, non ha mai smesso davvero di fare i conti, lottando contro i pregiudizi e contro l'abuso delle «favole», delle «fole» o delle «chimere», contro un'idea di «romanzesco» che evoca immediatamente l'abbandono fantastico e il distacco irresponsabile dalla vita reale.

D'altra parte, questa sedimentazione di sensi viene in qualche modo implicata dalla natura stessa dell'oggetto, dal modo spesso ambiguo e indiretto con cui il romanzo si mette in relazione con il mondo. Più di ogni altra forma letteraria, il romanzo gioca infatti con la percezione della realtà: la riflette, la traveste, la stravolge; se ne difende con l'arma di una finzione consapevole e vitale che innalza mondi sul niente del possibile. Non è affatto strano, quindi, che due grandi costellazioni semantiche ruotino intorno ai concetti di «illusione» e di «menzogna». *Romanzo*, tra le altre cose, significa «creazione fantastica della mente, fantasticheria, progetto inattuabile», qualcosa che si sporge (con un minimo di rischio) verso le zone oniriche e infantili dell'immaginario; significa anche invenzione, falsità, alterazione del vero mediante circostanze fittizie e dati inattendibili. «Far della storia romanzo» equivale a stravolgere la realtà oggettiva dei fatti, e anche una teoria filosofica infondata può essere detta «romanzo». «Cose non vere», scrivono Tommaseo e Bellini. «E' un romanzo (un'invenzione da non ci credere)».

Le tipiche complicazioni degli intrecci romanzeschi, il susseguirsi di peripezie, di avventure straordinarie e di coincidenze prodigiose, sono la fonte poi di altri significati, riferiti principalmente ai fatti della vita comune. Così, anche un insieme di eventi o di esperienze reali può essere definito «un romanzo»: basta che si tratti di circostanze singolari, eccezionali, perfino incredibili, vissute con un vago spirito di emulazione degli eroi «da romanzo» (lo stesso soggetto delle vicende può essere detto «romanzo»: «questa donna è un vero romanzo»). E il senso può valere, con qualche sfumatura ironica o scherzosa, anche per la storia di una relazione amorosa, caratterizzata (ovviamente) da grandi ed enfatiche passioni, da tenere inclinazioni e drammatici colpi di scena.

Dopo avere seguito le principali trame semantiche del termine, si tratta ora di esaminarne rapidamente le alterazioni, le derivazioni e le eventuali parentele. Per quanto riguarda le

alterazioni, vediamo che la radice *romanz-* è in grado di reggere suffissi di ogni tipo: diminutivi come *romanzetto* o *romanzinolo*, accrescitivi come *romanzone*, peggiorativi come *romanzaccio*. La stessa radice, inoltre, può diventare la base di un'ampia famiglia di termini derivati che hanno in *romanzesco* il loro rappresentante principale. *Romanzesco* (che può essere sia sostantivo che aggettivo) copre due aree semantiche relativamente differenziate: da un lato, in senso neutro, indica tutto ciò che si riferisce al romanzo («il genere romanzesco», «la letteratura romanzesca»); d'altro lato rimanda, come abbiamo visto, a una selva di implicazioni che si spingono nelle regioni intricate dell'avventuroso, dell'inverosimile, del passionale, del misterioso. Altri lessemi - più o meno letterari o desueti - sono *romanzativo*, *romànzico*, *romanziero* e *romanzevole*. L'autore di romanzi, naturalmente, è il *romanziere*, ma può essere anche un *romanzatore*, un *romanzista* e (per metonimia) un *romanzo*. Comporre romanzi infine si dice *romanzare* (anticamente, *romanzeggiare* o *romanzescare*), che ha affiancato ai significati originari di «tradurre (e poi comporre) romanzi in lingua volgare», quello di «alterare un avvenimento reale con elementi romanzeschi».

Romanzo intreccia poi una rete di parentele con altri termini contigui. *Romanico*, che ha più o meno la stessa origine, si è specializzato con il tempo in una designazione propriamente storico-artistica, anche se non mancano del tutto le contaminazioni reciproche (in realtà, *romanico* può significare anche «neolatino, romanzo», come *romanzo*, a sua volta, è un termine disusato per intendere «romanico»). Per quanto riguarda *romanza*, adattamento dello spagnolo *romance*, si può dire che la parentela sia piuttosto indiretta, periferica, dovuta in gran parte alla presenza di alcuni sensi traslati (il sentimentalismo, le suggestioni fantastiche). L'interferenza è invece molto vistosa nel caso di un altro membro della famiglia, legato a *romanzo* da un'ascendenza comune e da un fitto intreccio di avventure culturali. *Romantico*, calco dell'inglese *romantik* (1650), in origine significava infatti «inverosimile», poi «patetico, romanzesco, pittoresco». Nel Settecento è stato usato «a proposito di paesaggi e scene simili a quelli descritti nei romanzi», mentre Friedrich Schlegel, il principale teorico del primo Romanticismo tedesco, ha

prospettato un'ideale identificazione dei due termini e ha visto nel romanzo la forma dominante della letteratura moderna. E' forse il primo indizio che il romanzo, come genere, è destinato a trascendere ampiamente il concetto stesso di genere, perché la sua natura ibrida e totalizzante ha sempre mirato a un obiettivo molto più ambizioso: essere la letteratura.

2. Definizioni

Incominciamo con alcuni dizionari:

Romanzo, s.m. Componimento letterario di carattere narrativo, di struttura complessa e articolata e di ampia estensione, caratterizzato da libertà d'invenzione e di intreccio (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*);

Opera letteraria in prosa di una certa lunghezza, che mescola il reale e l'immaginario e che, nella sua forma più tradizionale, cerca di suscitare l'interesse e il piacere del lettore, raccontando il destino di un eroe principale o un intrigo tra diversi personaggi (*Trésor de la langue française*);

Narrazione o racconto fittizio in prosa, di considerevole lunghezza [...], nel quale vengono raffigurati con un intreccio più o meno complesso personaggi ed eventi rappresentativi della vita reale del passato o del presente (*Oxford English Dictionary*).

Nonostante il tpno sommario della formulazione, bisogna ammettere che in queste definizioni traspaiono già alcuni tratti distintivi della forma romanzesca. Basterebbe infatti i-solare i punti di contatto tra le varie definizioni, per ottenere (almeno) cinque enunciati ricorrenti: 1) il romanzo è un testo letterario *in prosa*; 2) il romanzo è una *narrazione*; 3) il romanzo istituisce un rapporto elaborato con la realtà ma è - sostanzialmente - una *finzione*, un'invenzione; 4) il romanzo è una *rappresentazione* di personaggi e di eventi, di un particolare «mondo»; 5) il romanzo è un testo di considerevole *estensione*.

Secondo una prima e fondamentale constatazione, il romanzo è quindi un testo scritto che utilizza la struttura pro-

sastica del linguaggio. Già Dante, parlando di «versi d'amore e prose di romanzi» (*Purg.*, XXVI, 118), prospettava il destino di una forma letteraria che avrebbe trovato nella prosa un ideale strumento di espressione, nonostante i precedenti della letteratura cortese in versi. La prosa, nel suo regime di interferenza continua con il linguaggio ordinario, non ubbidisce infatti a limitazioni metriche, né deve seguire schemi o ritmi particolari; ha una duttilità stilistica che le permette di riprodurre e di mescolare tutti i registri della lingua, dall'imitazione del parlato al recitativo poetico; dispone inoltre di un'attitudine «referenziale» che rende pressoché «trasparente» lo strumento della rappresentazione (le parole), per attirare tutta l'attenzione del lettore sugli oggetti rappresentati (personaggi, azioni, ambienti).

Questo uso della prosa, per il romanzo, è legato strettamente anche a un'idea di discorso scritto, fissato, prodotto da un unico soggetto (il romanziere) e consegnato alle pagine di un libro, per essere diffuso dalla stampa e ricevuto da un insieme di individui isolati (i lettori). In questo senso, come ha suggerito Walter Benjamin, il romanzo rappresenta l'antitesi della narrazione, perché quando nasce è già scrittura, discorso che non esce e non rientra in alcun patrimonio orale: è un luogo in cui nessuno «parla» realmente:

Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa - fiaba, leggenda, e anche dalla novella - per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza - dalla propria o da quella che gli è stata riferita e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento [...] Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. (Benjamin 1962: 239)

Eppure, se è vero che nel romanzo nessuno «parla» realmente, è altrettanto vero che il romanziere deve mettere in scena una voce a cui delegare il proprio discorso, un soggetto che dice «io» nella finzione e che assume la responsabilità di raccontare qualcosa a chi lo ascolta. «Chiamatemi Ishmael»: la prima frase di *Moby Dick* sancisce in modo esplicito questa

clausola dello statuto romanzesco: «Io, Ishmael, in questo istante ricevo la delega di un certo Hermann Melville e prendo la parola per narrarvi una serie di vicende». Se la scrittura di Melville nasce insomma dalla solitudine dell'individuo, dalla diffusione anonima e meccanica della stampa e del libro, la voce di Ishmael recupera (nella finzione) una dimensione narrativa di cui il romanzo non potrebbe mai fare a meno, un presupposto che ha saputo resistere anche agli attacchi dei rivoluzionari più intolleranti e ispirati. «Il romanzo racconta una storia» diceva Edward Morgan Forster nei suoi saggi. «Questo è l'aspetto fondamentale, senza il quale il romanzo non potrebbe esistere. E' il massimo elemento comune a tutti i romanzi» (1963: 44).

Gli effetti di questa attitudine, di questa irriducibile «funzione fabulatrice», finiscono per costituire una resistenza ai vincoli e alle costrizioni della vita quotidiana. Il racconto del mondo, effettivamente, può essere un atto di rivolta contro la nozione di un destino univoco, dogmatico, tracciato da una necessità immobile e definitiva. Già Pierre-Daniel Huet, nel 1670, scriveva che «non è necessario sforzare la mente per comprenderli [i romanzi]; non occorrono grandi ragionamenti; non c'è lavoro di memoria; basta immaginare» (*Trattato sull'origine dei romanzi*, p. 62). Che non occorran grandi ragionamenti per leggere un romanzo, né sforzo di memoria, è una concezione piuttosto discutibile, ma non si può negare che uno dei tratti distintivi del genere si sviluppi proprio nelle regioni indecise della *finzione*, della libera immaginazione. Il romanzo - diceva Paul Valéry - è un «trompe-l'oeil», un'«illusione letteraria» (*Cahiers*, I, p. 290 e II, p. 1204). Le sue parentele accidentali con la storia, con la biografia, con la testimonianza vissuta sono - una volta di più - illusorie, semplicemente convenzionali. Qualunque sia la portata persuasiva dei suoi «imperativi realisti», il romanzo ci restituisce sempre una realtà inventata, un mondo finto, un'illusione prodotta dal potere mistificatorio (e prodigioso) delle sue parole.

L'aspetto più sorprendente è che questa illusione, a un certo punto, tende a diventare la realtà. Qualunque lettore, nell'esperienza di lettura, finisce infatti per relegare sullo sfondo le sue abitudini e le sue percezioni quotidiane,

trasformando una sequenza di parole in un *mondo* dall'aspetto solido e suggestivo. D'altronde, l'evidenza rappresentativa di questo mondo non dipende tanto dal rigore con cui viene applicata una poetica realista. Perché nella rappresentazione romanzesca, il mondo reale può essere imitato, riflesso, deformato, capovolto; può essere trasposto nel libro secondo i due registri antitetici dell'ordinario e del favoloso. Ma queste, possiamo dire, sono soluzioni accidentali, lasciate alla libertà e alle intenzioni specifiche dei singoli autori. L'essenziale è che il lettore, seguendo il tessuto di riflessi e di interferenze tra la finzione e la realtà, possa vivere in prima persona nel mondo del romanzo e seguire lo sviluppo degli eventi, entrare in relazione con i personaggi, osservare gli ambienti e i dettagli del paesaggio, interpretare i modelli sociali o ideologici che vengono configurati.

Per ottenere tutto questo, è indispensabile però che il romanzo si sviluppi, che accumuli dettagli su dettagli, che possa raggiungere un' *estensione* testuale sufficiente per costruire un mondo articolato e completo. Il criterio, certo, è decisamente inaffidabile sul piano critico, ma chi può negare che lo spessore del volume sia un primo e basilare discrimine tra un romanzo e un racconto? Lo stesso Forster, in *Aspetti del romanzo*, aveva delimitato gli oggetti del suo discorso in base a un calcolo piuttosto brutale: cinquantamila parole: quando si va oltre, si parli pure di romanzo (cfr. 1963: 22). E' ovvio comunque che parlare di estensione o di volume equivale a sottintendere complessità, densità drammatica, vastità di respiro e di impianto narrativo. Il romanzo, a differenza del racconto o della novella, non si limita a evocare un aneddoto breve e concentrato, ma si espande, cresce su se stesso, moltiplica le situazioni e i personaggi e ne fa i soggetti di una *durata*. Soprattutto nel XIX secolo, ha sviluppato un'ambizione panoramica e totalizzante che si è concretizzata in affreschi colossali: *La commedia umana* di Balzac, *Guerra e pace* di Tolstoj, i *Rougon-Macquart* di Zola. «Questo libro è una montagna» scriveva Hugo a proposito dei *Miserabili* «non lo si può misurare né osservare bene, se non a distanza. [...] Bisogna cogliere la prospettiva del Tutto» (*Lettera a A. Lacroix*, 7 feb. 1862, cit. in Jean 1971: 97).

Il romanzo può quindi divorare tutti i generi, tutti gli stili,

tutti i linguaggi, tutti i codici e i testi e i residui dei contesti. Ha la facoltà di integrare e di armonizzare frammenti testuali eterogenei in una plausibile unità estetica. Per rendersene conto, basta leggere questi quattro brani estratti da un testo di Georges Perec, *La vita istruzioni per l'uso* (1978):

a. L'arte del puzzle inizia con i puzzle di legno tagliati a mano quando colui che li fabbrica comincia a porsi tutti i problemi che il giocatore dovrà risolvere, quando, invece di lasciare che il caso imbrogli le piste, vuole sostituirgli l'astuzia, la trappola, l'illusione, (pp. 206-207)

b. «In dieci anni, s'impara qualsiasi cosa, e lei lo farà, ma perché mai vuole impadronirsi a fondo di un'arte che, spontaneamente, le è totalmente indifferente?» «Non sono gli acquarelli che m'interessano, ma quello che voglio farne» «E cosa vuol farne?» «Dei puzzle, naturalmente», rispose Bartlebooth senza la minima esitazione, (p. 127)

c. Un'altra volta, nel millenovecentosessantasei, ricompose nelle prime tre ore più di due terzi del puzzle che toccava in quei quindici giorni: la stazioncina balneare di Rippleton, in Florida. Poi, nelle successive due settimane, tentò invano di finirlo:

d. aveva davanti un pezzetto di spiaggia quasi deserto, con un ristorante a un capo della passeggiata e delle rocce di granito all'altro capo; in lontananza, sulla sinistra, tre pescatori caricavano una scialuppa di reti color alga bruna; al centro una donna di una certa età vestita di un abito a pallini e calzata di un cappello da carabiniere di carta sferruzzava seduta sui ciottoli, (p. 350)

Il brano *a* appartiene a un genere non propriamente narrativo: c'è un soggetto che parla in prima persona e che può comunicare informazioni, trasmettere insegnamenti, esprimere giudizi, inculcare tesi o sviluppare argomentazioni. Si tratta, in senso specifico, di *discorso*, parola diretta ed esplicita del soggetto della narrazione (cfr. Benveniste 1971: 287). Nel brano *b*, le battute del *dialogo* rimandano a una classe completamente differente, i discorsi dei personaggi, compresi in una gamma che va dalla registrazione del parlato al discorso indiretto libero. A sua volta, il brano *c* è un frammento di vera

e propria *narrazione*, intesa come resoconto temporale di azioni e di avvenimenti, mentre il brano *d* sviluppa la *descrizione* statica di un quadro spaziale.

Bisogna dire che la quadripartizione, in parte legittima e funzionale, ha l'inconveniente di essere piuttosto rozza, perché ogni genere di discorso si presta a ripetute contaminazioni e a sfumate sovrapposizioni con le classi contigue, secondo uno spirito di complessità che tende per natura all'impurità e alla mescolanza (una descrizione, ad esempio, può essere riassorbita dalla narrazione, mentre la parola di un personaggio può essere trasposta o stilizzata dalla voce del narratore). Ma non basta. Se queste sono infatti le quattro cellule fondamentali della struttura testuale, il romanzo può inglobare una varietà pressoché illimitata di altri testi: le sue regole compositive, più che da una teoria dei generi, sembrano dedotte dalla pratica di un interminabile *bricolage*.

Così, nel romanzo «enciclopedico» di Perec sembra prendere forma - come un emblema di Babele - la contaminazione dei codici e dei discorsi. Con l'aiuto di qualche espediente grafico, nel testo vengono inseriti frammenti di puzzle, formule matematiche, ricette culinarie, articoli di enciclopedia, inventari di oggetti, alberi genealogici, intestazioni, frontespizi, cruciverba, partecipazioni di lutto, lettere, annunci pubblicitari, versi, liste della spesa, filastrocche, trafiletti di giornale, biglietti da visita, menu, coperchi di scatole e di cartoni, schemi di scacchi, colonne di parole e di oggetti, anagrammi, brani di diario e programmi cinematografici. Inoltre, come lo stesso Perec si premura di sottolineare, nel libro sono inserite «delle citazioni, a volte leggermente modificate», che intrecciano una fitta trama di filiazioni e di richiami con le opere di autori precedenti: Borges, Butor, Calvino, Queneau e così via.

Sembra davvero quindi, come suggeriva György Lukács, che la composizione del romanzo sia «un paradossale amalgama di elementi eterogenei e discreti in un organismo di continuo messo in discussione» (1994: 111). Nemmeno il progetto radicale di un romanzo «puro», secondo l'idea espressa da Gide nel *Diario dei Falsari* (1927), può liberare il testo dalle deviazioni, dalle scorie, dalle ambizioni onnivore che costituiscono la sua mobile identità. Perché il romanzo,

dice il romanziere

Édouard nei *Falsari* (1925), è «il più libero» tra tutti i generi letterari; e scrivere un libro «senza soggetto» (o «su niente», come sognava Flaubert) significa accettare la proliferazione dei possibili e farci entrare tutto, «in questo romanzo. Niente colpi di forbici, niente limitazioni al suo contenuto» (p. 313).

E' proprio questo carattere di pluralità multiforme che ha fatto parlare, in modo piuttosto pertinente, di costruzione *polifonica*. Le analisi di Michail Bachtin hanno mostrato che il romanzo, da un certo punto di vista, può essere considerato una stratificazione di lingue e di stili in cui si riflette la varietà di un ambiente storico e sociale (gerghi, dialetti, codici dei generi letterari, delle generazioni, delle autorità, dei sistemi politico-sociali ecc.). Inevitabile, quindi, che si tratti di un «*ibrido*», ma di un «ibrido voluto e consapevole, artisticamente organizzato» (1979: 173-174), come la sfera mobile in cui risuonano - autonome e correlate - le infinite voci del mondo.

Bisogna dire che Bachtin, ricercando esclusivamente le voci della pluridiscorsività sociale, ha finito per svalutare un'importante linea della tradizione romanzesca europea (Mme de Lafayette, Rousseau, Richardson), riservando tutta l'attenzione ai grandi contaminatori come Rabelais o Dostoevskij. Ma d'altra parte, le sue analisi hanno avuto il merito di illuminare un carattere fondamentale del genere romanzesco, un'attitudine epistemologica che ne ha fatto davvero la forma letteraria dell'epoca moderna. Perché il romanzo, rispetto alla stabilità istituzionale degli altri generi, tende a esprimere un acuto senso del provvisorio, del parziale, del relativo. Paradossalmente, la sua cifra ideologica consiste proprio nella facoltà di respingere ogni ideologia precostituita, perché il divenire continuo della struttura e dei temi finisce per intrecciare diversi punti di vista, diverse concezioni della vita e del mondo che possono convivere e illuminarsi tra di loro. La pluralità del romanzo, in fondo, ci dice che l'ultima parola sul mondo non è ancora stata pronunciata, che la storia è ancora in movimento e che i tasselli di questo gigantesco puzzle, prelevati dalla vita senza restrizioni né censure, compongono un'immagine che si può continuamente distruggere e rimescolare, per tentare sempre una nuova, dinamica e provvisoria combinazione di frammenti.

3. Una carta d'identità

In un passo famoso della prefazione a *Pierre e Jean* (1888), Maupassant segnalava alla critica i rischi delle classificazioni normative, quando si tratta di incasellare un genere ribelle e polimorfo come il romanzo:

Ora il critico che, dopo *Manon Lescaut*, *Paolo e Virginia*, *Don Chisciotte*, *Le amicizie pericolose*, *I dolori del giovane Werther*, *Le affinità elettive*, *Clarisse Harlowe*, *Émile*, *Candide*, *Il Cinque Marzo*, *René*, *I tre moschettieri*, *Mauprat*, *Papà Goriot*, *La cugina Bette*, *Colomba*, *Il rosso e il nero*, *Mademoiselle de Maupin*, *Notre-Dame de Paris*, *Salambò*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *M. de Camors*, *L'assommoir*, *Saffo*, ecc., osi ancora scrivere: «Questo è un romanzo e quello non lo è», mi sembra dotato di una perspicacia che è molto simile all'incompetenza, (pp. 3-4)

Se le cose stanno davvero così, bisogna concludere che il romanzo vive nell'assenza completa di un canone. O meglio: che vive nel superamento e nella ridefinizione incessante dei suoi stessi canoni. Il romanzo non ha un antenato o un ideale «puro» al quale appellarsi, né un porto classico e tranquillo cui fare eventualmente ritorno. Se l'epica ha il suo modello in Omero, la tragedia in Eschilo e in Sofocle, il romanzo non ha un modello autoritario che possa incanalare tutto il suo destino; non ha mai avuto un legislatore tirannico come Aristotele (o come i suoi interpreti). Perché il suo modello si chiama al tempo stesso Cervantes, Fielding, Diderot, Balzac, Dickens, Manzoni, Tolstoj, James, Proust, Kafka, Svevo, Queneau...

Quindi, se esiste uno specifico contrassegno «di genere», si tratta proprio della negazione di un'idea normativa di genere, con le sue regole formali, i livelli di stile e le limitazioni contenutistiche. Come sconfitta preliminare di ogni ambizione sistematica, questo carattere è proprio ciò che distingue il romanzo da tutti gli altri generi letterari, secondo una particolare forma di elusione che potremmo definire, con

Marthe Robert, «il paradosso del genere» (1972: 63). Fin dal tempo delle sue origini, il romanzo ha infatti mal sopportato il peso dell'autorità teorica, esponendosi a critiche e a condanne di ogni tipo: ha scelto deliberatamente il caos per diventare l'unico legislatore di se stesso; e la sua storia, come nei tempi di crisi e di euforia, assomiglia alla cronaca concitata e imprevedibile di una permanente rivoluzione.

Si dice allora che il romanzo è un genere «bastardo», che il suo ruolo e i suoi modi nell'istituzione letteraria sono quelli di un *parvenu*. Forse, a questo proposito, la dichiarazione più inutile e appropriata viene da una scrittrice «istintiva» come George Sand, sempre ribelle ai precetti di qualunque autorità teorica:

Vedo l'arte del romanzo come l'arte libera per eccellenza, libera come la parola umana che permette a chiunque sappia servirsene di raccontare una storia a modo suo, a condizione che abbia una storia interessante in mente. (*Impressions et souvenirs*, p. 332)

Naturalmente, il prezzo di questa libertà equivale agli sforzi sostenuti per sopravvivere alla povertà delle convenzioni formali, all'incertezza umiliante delle origini, alla mutevolezza degli oggetti e alla variabilità infinita degli stili. E' vero che la varietà del romanzo rappresenta un'arma del suo successo, e che la sua duttilità reattiva e un po' amorfa gli permette di superare qualunque crisi, ma non si può certo dire (e Flaubert ne sapeva qualcosa) che sia «facile» convivere con le forze di sovversione e le continue fratture di un genere instabile, aperto, marcato da un senso così acuto dell'ipotetico e del provvisorio. Se la forma del romanzo è in realtà così difficile, il massimo che si può fare - diceva Henry James - è far finta che non lo sia, per resistere al fascino insidioso e alle mille trappole di questa «favola senza regole» (*La lezione dei maestri*, p. 368).

Ma a questo punto, in un tale brulichio di aperture e di metamorfosi, si può ancora parlare di genere del romanzo? Un genere - per la teoria letteraria e per la pratica di lettura - dovrebbe essere un protocollo più o meno rigido di aspettative, di regole, di codici e di valori stabiliti da un'autorità teorica

(gli studiosi di poetica) o da una collezione di precedenti (la tradizione). Ma per il romanzo, come suggeriscono le assennate perplessità di Maupassant, sembra che la difficoltà maggiore consista proprio nel calibrare in modo accettabile i parametri di questo protocollo. A quanto pare, l'unica scappatoia sarebbe ammettere che l'impossibilità di stabilire canoni e norme, invece di essere una debolezza della teoria, rappresenta un dato costitutivo dell'oggetto, e che l'estrema variabilità dei romanzi non può essere racchiusa in uno schema generico di tipo tradizionale.

Il fatto è che ogni grande romanziere crea le leggi stesse della sua scrittura. Guarda la tradizione come un deposito di materiali che possono essere assorbiti, trasformati, reinventati per un nuovo uso. Nei limiti delle sue personali capacità innovative, sa che nessun vincolo esterno (come le famigerate unità della tragedia) potrà imbrigliare davvero la libertà della sua creazione, perché l'esempio dei precursori non è un modello rigido cui conformarsi ma la traccia di un sentiero che lo condurrà (forse) in terre mai viste. Anche per questo senso di insofferenza verso la tradizione, il romanzo viene da una lunga esperienza di vita clandestina. Le sue parentele con il dialogo socratico, con la satira menippea e con il carnevale - messe in luce da Bachtin e riprese da Julia Kristeva (cfr. Bachtin 1968 e 1979; Kristeva 1978) -, non fanno che confermare una vaga propensione all'esistenza marginale, non ufficiale, in qualche modo sovversiva. Non è un caso che lo spirito parodico (lo stesso spirito dissacratorio e rivoluzionario del carnevale) abbia avuto un ruolo fondamentale nella genesi del romanzo moderno, se si pensa a tutto il filone «antiromanzesco» che passa per Cervantes, Sorel, Sterne, Jean Paul e Diderot.

Il romanzo quindi si sviluppa e prolifera in margine ai generi ufficiali; li critica, li corrode dall'interno, «smaschera la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio» (Bachtin 1979: 447). Reinventa i temi e i procedimenti della poesia pastorale (*Astrée*), evoca lo spirito dell'epopea (*Guerra e pace*), innesta nel discorso narrativo una dimensione lirica e fiabesca (*Il grande Meaulnes*). E mentre confonde e sovverte le gerarchie istituzionali, il romanzo può inglobare gli altri generi nel suo tessuto eterogeneo o può addirittura conformarsi al

loro modello per realizzare una struttura nuova. Così, se una lettera può essere inserita nel testo e contribuire all'armonia polifonica dell'insieme, l'intero testo può trasformarsi in lettera (in sequenza di lettere) e dare vita a un sottogenere specifico: il romanzo epistolare.

Questa vocazione onnivora e metamorfica, d'altronde, ha fornito uno dei maggiori capi di imputazione nei confronti del genere romanzesco, che è penetrato nell'istituzione letteraria dopo una lunga serie di scontri, di condanne, di rifiuti unilaterali e di censure. Tra l'altro, la battaglia per la legittimazione del romanzo è stata combattuta su un duplice fronte: da un lato contro le accuse di tipo estetico (il romanzo è un genere privo di canoni e di forma), dall'altro contro gli anatemi della morale (il romanzo è un divertimento frivolo che corrompe i costumi). Già don Chisciotte, difendendo i romanzi cavallereschi dalle accuse del canonico e del curato, che li avevano definiti «tutte bolle e futilità», aveva confezionato uno straordinario miscuglio «di verità e di frottole» che si adeguava in modo geniale al più autentico spirito romanzesco (*Don Chisciotte*, capp. XLVII e XLVIII). Ma l'uso deliberato delle «frottole» (e la loro commistione con la «verità») doveva riuscire piuttosto indigesto ai censori del «genere proscritto», se si pensa che il giansenista Pierre Nicole, nel 1665, accusava i romanzieri di «un'infinità di omicidi spirituali», e che il gesuita Giovanni Battista Roberti parlava del romanzo in termini di «abominazione». Non è un caso quindi che Diderot, ancora nel 1762, abbia iniziato il suo *Eloge de Richardson* [*Elogio di Richardson*] con una sintesi dei principali capi di imputazione contro il romanzo: «Per romanzo» scriveva «si è inteso fino ad oggi un tessuto di avvenimenti chimerici e frivoli, la cui lettura era pericolosa per il gusto e per i costumi» (p. 127).

D'altra parte, sembra ovvio che la poetica classicista tra il XVI e il XVIII secolo, con il suo nume tutelare Aristotele, non potesse che disprezzare questo trionfo sfrenato della licenza e dell'anomalia. Basta dire, con Thibaudet, che per l'epoca classica il romanzo

non è precisamente un genere. Forma al di sotto dei generi una sorta di ambiente comune, vago, un miscuglio, una

confusione, la cui essenza sta precisamente nel fatto di essere questo miscuglio e questa confusione. (1938: 22)

Sembra una beffa della storia, ma è stata proprio questa identità proteiforme e plebea a travolgere i tentativi di proscrizione dei puristi, che volevano arginare a colpi di precetti l'espansione di un genere (o di un non-genere) che stava addirittura conquistando l'intera letteratura. Di certo, come ha fatto Boileau, si poteva ironizzare sulla futilità e sull'origine ignobile del romanzo, sostenendo che gli antichi non l'avevano praticato e che Aristotele (cosa ben più grave) non ne aveva mai scritto. Ma di fronte all'energia incontenibile del nuovo genere, di fronte a un pubblico di lettori che sarebbe cresciuto in modo costante e vertiginoso, nessuna autorità normativa avrebbe potuto opporre molta resistenza; nemmeno lo stesso Aristotele avrebbe potuto arrestare il processo di legittimazione.

La *Poetica* in effetti non parla del romanzo, anche se è piuttosto forte la tentazione di marcare con un segno discreto la casella lasciata vuota da Aristotele, nello schema binario che si può dedurre dalle sue classificazioni. Aristotele dice dunque che, per quanto riguarda gli oggetti dell'imitazione, le persone possono apparire superiori o inferiori (rispetto a «noi»), ed essere quindi bersaglio di lode o di scherno. Abbiamo allora due livelli di eticità: alto e basso. D'altra parte, il fare poetico distingue due modalità differenti di rappresentazione: il modo drammatico e il modo narrativo. A questo punto, come ha fatto Gérard Genette (1981: 14), basta tracciare una tabella a doppia entrata per ricavare le seguenti categorie:

OGGETTO \ MODO	<i>Drammatico</i>	<i>Narrativo</i>
<i>Superiore</i>	Tragedia	Epoica
<i>Inferiore</i>	Commedia	

Resta vuota, come dicevamo, la quarta casella, un'intersezione di tratti «negativi» che dovrebbero applicarsi a un componimento narrativo dal contenuto basso, ordinario, perfino ridicolo. È il posto della parodia, dei «generi seriocomici» di cui parla Bachtin: il mimo, la favola, la satira menippea, i dialoghi di Luciano (1979: 463); e può essere, in fin dei conti, il posto occupato anche da quello strano proteo che chiamiamo romanzo.

Nonostante tutto, sembra quindi che il romanzo possa superare i traumi della sua origine volgare e trovare una collocazione più o meno stabile nel progetto della città letteraria. Del resto, i cinque tratti individuati in precedenza (prosa, narrazione, finzione, rappresentazione e lunghezza) sono una base discreta per poter affermare ogni tanto, con buona pace di Maupassant, «questo è un romanzo e quello non lo è». Inoltre, la discussione sul genere può portare in luce altre caratteristiche pertinenti, per abbozzare - se non un canone definitivo - almeno una praticabile approssimazione. Vale forse la pena allora di citare un brano in cui Bachtin, riferendosi alla fase cruciale dell'origine del romanzo (il Settecento), sintetizza alcune prerogative basilari del nuovo genere:

1) il romanzo non deve essere «poetico» nel senso in cui lo sono gli altri generi letterari; 2) il protagonista del romanzo non deve essere «eroico» né nel senso epico né nel senso tragico di questa parola: esso deve unire in sé aspetti positivi e negativi, bassi e alti, comici e seri; 3) il protagonista deve essere mostrato non come compiuto e immutabile, ma come diveniente, mutante, educato dalla vita; 4) il romanzo deve diventare per il mondo moderno ciò che l'epopea era per il mondo antico (questa idea fu espressa in tutta la chiarezza da Blanckenburg e poi ripetuta da Hegel). (1979: 451-452)

L'ultimo punto ha un'importanza particolare. Per il romanzo, questo rapporto spesso nostalgico con l'epopea rappresenta infatti un nesso decisivo, come la chiave di una mappa genetica che gli permette di inseguire la propria identità. Qualcuno ha perfino avanzato l'ipotesi che il romanzo si sia sviluppato direttamente dall'epopea, anche se forse è più

corretto dire che ne ha soltanto rilevato il senso e la funzione per adattarli al mondo moderno. «Il romanzo» ha scritto Lukàcs «è l'epopea del mondo abbandonato dagli dèi» (1994: 115). E' l'epopea di un mondo sempre più laico e provvisorio, dalla direzione imprevedibile, che ha sperimentato una grande rottura di paradigmi e una definizione di nuove coordinate: la posizione decentrata dell'uomo, la secolarizzazione, l'individualismo, l'apertura e l'incertezza dei destini, le evoluzioni economico-sociali, le nuove correnti di scambio e di relazione ecc. Sarebbe piuttosto difficile, per questo, concepire due opere più lontane nello spirito e nel tono come sono, mettiamo, *l'Iliade* e *l'Educazione sentimentale*. Ma che dire allora del respiro «epico» di *Guerra e pace* o, all'opposto, del ritmo decisamente «romanzesco» dell'*Odissea*? Che senso possiamo dare alla celebre formula di Fiel-ding nella prefazione a *Joseph Andrews*, quando definiva il romanzo «epopea comica in prosa»?

Tutto quel che si può dire, per quanto riguarda Tolstoj, è che tra epica e romanzo non mancano alcuni canali di riflusso e di comunicazione, anche se la frattura è ormai un dato compiuto e assodato come l'eclissi di quegli stessi dèi. Quanto a Fielding, sembra che la dichiarazione ubbidisse in gran parte a un proposito strategico, nel tentativo di richiamarsi a una tradizione illustre e giustificare in partenza una «volgare» impresa romanzesca. Naturalmente, Fielding sapeva bene che l'oggetto del suo romanzo sarebbe stato l'uomo medio, che le azioni della sua «storia» sarebbero state credibili e al tempo stesso sorprendenti, con un senso del reale che a-vrebbe aperto gli sfondi astratti e stilizzati dell'epos alla complessità dell'epoca moderna. Oltre alle basilari differenze di forma, come l'uso dei versi o l'eredità della tradizione orale, l'epica si basa infatti su un sistema di codici e di valori incompatibili con quelli del romanzo (il senso religioso, l'eroismo, l'etica dell'onore virile e aristocratico ecc.). Lo stile epico è dunque alto, sublime, pienamente codificato, mentre il romanzo - per così dire - ha fatto saltare la *rota Virgilii* con tutte le sue distinzioni gerarchiche di stile: ha confuso il *sermo sublimis* con quello *humilis* e ha intessuto nella sua unità polifonica i sistemi delle lingue, realizzando una vera «tridimensionalità stilistica» (Bachtin 1979: 453).

D'altra parte, lo stile nobile dell'epica non fa che conformarsi alla natura dei suoi oggetti, all'esigenza di rappresentare - come diceva Manzoni - «un grande e illustre avvenimento» (*Del romanzo storico*, p. 224), un'impresa collettiva compiuta da personaggi divini o leggendari. La distanza epica implica infatti «uno sforzo continuo di eliminazione delle aspettative normali della vita quotidiana» (Watt 1994: 237). L'epica si rivolge al «passato eroico nazionale», alla memoria collettiva, a una serie di avvenimenti già conclusi e immutabili come un cerchio perfetto; la sua parola risuona in una sfera lontanissima dall'orizzonte presente di chi l'ascolta. Il romanzo è invece problematico, sempre in divenire, aperto verso il futuro: «si è formato» dice Bachtin «proprio nel processo di distruzione della distanza epica, nel processo di familiarizzazione comica del mondo e dell'uomo, di svilimento dell'oggetto della raffigurazione artistica al livello della realtà contemporanea incompiuta e fluente» (1979: 480).

Per questo, gli oggetti raffigurati nel romanzo danno sempre il senso dell'immediatezza, del contatto, della familiarità ordinaria. Rimuovono il pregiudizio aristocratico dell'estetica classica, che non avrebbe certo tollerato la rappresentazione artistica di una «sgualdrina» come Manon Lescaut (l'epiteto è di Montesquieu), di un popolano come Renzo Tramaglino e neppure, probabilmente, di uno splendido avventuriero come Julien Sorel. Ma l'eclissi degli dèi, appunto, ha il senso di una doverosa limitazione ai caratteri e alle azioni del mondo «terrestre». Il protagonista del romanzo (se non si vuol dire l'eroe) è quindi un individuo di rango comune che può essere coinvolto in esperienze eccezionali, ma che non si eleva mai nella sfera del mito o del divino. «Se mai» scrive Defoe nella prefazione a *Robinson Crusoe* «la storia delle avventure di un uomo qualsiasi di questo mondo è stata degna di pubblicazione e, una volta pubblicata, di essere accolta con favore, colui che l'ha data alle stampe è convinto che questa lo sia» (p. 1). Nulla toglie che in seguito quest'uomo possa essere chiamato a vivere «eventi straordinari», come in effetti sarà, ma il punto essenziale è che si tratti di «un uomo qualsiasi di questo mondo».

E' essenziale inoltre, per la poetica del romanzo, che questo

protagonista sia un uomo sostanzialmente isolato. Se «l'eroe dell'epopea non è mai, a rigor di termini, un individuo» (Lukàcs 1994: 93), l'eroe del romanzo deve essere un *individuo* nel senso più compiuto (moderno) del termine. In incerto senso, l'isolamento di Robinson in quel «felice deserto», mentre sta barricato nel suo «castello» e vive in un perpetuo «terrore degli altri uomini», è quasi un'immagine iperbolica di questo carattere peculiare del romanzo, legato alla nuova etica individualista della società borghese. Non è un caso allora che il respiro epico di alcuni romanzi si avverta -come un'eco di altri mondi - quando *Vio* torna a immergersi e a svanire in una dimensione collettiva, riassorbito dal flusso anonimo e corale di un destino più vasto: è l'immagine del popolo russo in *Guerra e pace*, dei minatori in rivolta in *Germinal*, degli insorti parigini tra le barricate dei *Miserabili*.

Se dunque è possibile un'epica moderna, si tratta al massimo del senso di un rimpianto, dello spirito forte e lontano e perduto di un mondo che non esiste più. Ma adesso, l'uomo si vede solo davanti al cosmo; ed è un uomo terribilmente comune: non è un dio, né un re, né un vero eroe. E' un uomo isolato, perplesso, che ogni tanto perde gli attributi separati dell'*altro* e comincia ad assomigliarci in modo preoccupante. Anche lui, del resto, insegue maldestramente qualche trasformazione o rivelazione precaria in un mondo che ha sostituito il Caso al Fato, e si appresta ad anagrammarlo in Caos.

Il suo futuro era già scritto, probabilmente, nell'alba di quel giorno memorabile, quando un gentiluomo della Mancha si rivestì di tutte le sue armi, imbracciò scudo e lancia e montò in groppa a Ronzinante, per lanciarsi all'avventura. Ma erano proprio i giorni, purtroppo, in cui un incantesimo beffardo e crudele aveva incominciato ad avvolgere il mondo, mentre i giganti «dalle lunghe braccia» si trasformavano in solidissimi mulini a vento.

4. Il risveglio di don Chisciotte

Dunque, quando don Chisciotte uscì di casa, «in una delle

più calde giornate del mese di luglio», gli dèi e le donne e i cavalieri avevano già fatto la loro scomparsa dal mondo. Agli occhi di un lettore onnivoro e alienato, una bacinella di ottone poteva ancora assomigliare all'elmo di Mambrino, ma non *era* (ed è questo il punto) l'elmo di Mambrino. Per questo, è stato sufficiente che Sancho, nella famosa sequenza dei mulini a vento, domandasse candidamente al suo padrone: «Che giganti?», perché si squarciasse d'un colpo la grande frattura che sarà il tema principale dell'esistenza - e di molti grandi romanzi. Da un lato resta dunque il *romance*, con il valoroso *hidalgo* e tutte le sue coerenti follie; dall'altro, con il disincanto del «realismo», si incammina un gruppetto in cui spiccano a malapena un barbiere, un curato e qualche prosperosa contadina. Sancho, con il suo buon senso di popolano e l'ambizione delirante di governare una contea, rimane più o meno in mezzo, nel vuoto della frattura, con una buona parte dei romanzi moderni.

Sembra quindi che il soggetto autentico del romanzo - la sua matrice generativa e la garanzia prima della sua efficacia - sia l'esigenza di una crescita, di un'insonnia paziente e tormentosa, mentre il passaggio dall'innocenza all'esperienza registra il nulla di Dio e il glorioso saluto del mondo. «Il romanzo» scrive Lukàcs «è la forma della virilità matura in contrapposizione alla normativa infantilità dell'epopea» (1994: 98). Alla vigilia dell'epoca moderna, la follia di don Chisciotte rappresenta l'ultima e patetica resistenza alla necessità di varcare questa soglia, oltre la quale non sarà più possibile adeguare il mondo ai sogni (o ai libri) con una logica così stringente. E' come se i fondamentali temi romanzeschi si sviluppessero nel confronto dialettico delle due età dell'uomo, lungo una serie omogenea di opposizioni binarie: infanzia/maturità, innocenza/esperienza, sogno/veglia, apparenza/realtà, illusione/delusione, desiderio/repressione, e così via.

In questo senso, la vicenda di Lucien de Rubempré, protagonista di *Illusioni perdute* di Balzac, non è soltanto una parabola sul necessario processo di educazione di ogni uomo. Non illustra semplicemente un sottogenere che Lukàcs ha definito «romanzo della delusione» (1976: 67). Perché il passaggio dall'innocenza all'esperienza, per Lucien, la distruzione dei «sogni dorati» da parte delle lezioni «amare e

fredde», sembra far parte davvero di un archetipo universale: è il modello di una separazione di mondi - di coscienze e di approcci nei confronti del reale - su cui il romanzo moderno ha definito la propria identità. L'antitesi tra realtà e desiderio, mentre fornisce il soggetto della vicenda narrata, diventa insomma uno schema per organizzare il mondo e l'esperienza, come appare esplicitamente in una lettera scritta da Lucien alla sorella: se «il presente è freddo, squallido, meschino, l'avvenire è roseo, splendido e ricco» (*Illusioni perdute*, p. 167).

Anche la struttura drammatica del romanzo viene ricalcata su questo schema dialettico. La parabola di Lucien percorre la distanza geografica ed esistenziale tra due universi, tra il luogo familiare e l'*altrove*, tra il punto noto dell'origine e lo spazio sconosciuto della ricerca. Perché le illusioni si perdono sulla strada che conduce dalla provincia a Parigi, verso quel miscuglio di gloria e di infamia che alleva tanti «uomini invidiosi, avidi e perfidi» (ivi, p. 418), dove si combatte e si mente e si ama e si tradisce l'amico per uno stupido interesse, dove non si arriva a niente «se prima non si è riusciti a farsi un callo nel punto più sensibile del cuore» (ivi, p. 411). Lo scopo del personaggio romanzesco consiste dunque nell'esplorazione di un *altrove*, nella comprensione di uno spazio straniero e affascinante che sembra promettere un recupero del senso. Dopo il suo arrivo a Parigi, «Lucien si vedeva separato da quel mondo da un abisso e si chiedeva con quali mezzi avrebbe potuto valicarlo, poiché voleva diventare pari alla dinamica ed elegante gioventù parigina» (ivi, p. 146). Il trauma di una separazione tra l'io e il mondo non è mai così duro, per lui, come quando sogna di conquistare gli ambienti che lo seducono e lo escludono (la letteratura, il giornalismo, il gran mondo dei salotti e delle dame), dove si entra dopo un tirocinio di «dure lezioni» e di «prove» che trasformano l'uomo in altro da se stesso.

Così, in questa dialettica di interiorità ed esperienza, la tensione tra *Vio* e il mondo (tra l'immaginazione e il reale) configura l'orrore e il dovere di una presa di coscienza, mentre l'opposizione tra il romanzo moderno (*novel*) e le forme narrative precedenti (*romance*) incomincia a trascendere la dinamica interna del sistema letterario. Il fatto è che la nascita del romanzo moderno, tra il XVII e il XVIII secolo, presuppone

un mutamento nella visione del mondo non troppo diverso da un'educazione ironica alla vita. Rispetto alle trasfigurazioni dell'epica o del *romance*, «il processo del romanzo [...] consiste in una “demitizzazione”, l'equivalente formale o generico dell'esperienza di disillusione del protagonista» (Stevick 1967: 17).

E' chiaro quindi che in gioco, con la coppia *novel/romance*, non c'è soltanto la definizione di due differenti generi letterari (o gruppi di generi). Se il *romance* - come scriveva Clara Reeve nel 1785 - «è una favola eroica, che tratta di persone e di cose favolose», e il romanzo [*novel*] «è una rappresentazione di vita e di costumi reali, al tempo dello scrittore» (in Scholes e Kellogg 1970: 7), significa che le due forme propongono un approccio diversissimo nei confronti del reale e della sua rappresentazione letteraria. Il romanzo, come direbbe Northrop Frye, gravita insomma verso il «polo» inferiore della città letteraria: la sua «tendenza mimetica» lo contrappone diametralmente all'organizzazione del «mito non trasposto», mentre il *romance* - nella zona di transizione tra mito e realismo, tra alto e basso - indica la tendenza «a trasporre il mito in una direzione umana, e tuttavia, in contrasto con il “realismo”, a creare dei moduli convenzionali secondo i quali la narrazione tende verso una direzione idealizzata» (1969: 178).

Il *romance*, come «*analogia dell'innocenza*», è caratterizzato quindi da una forte spinta alla sublimazione, alla trasfigurazione onirica, alla costruzione di un mondo ideale in cui i buoni sconfiggono i cattivi e la virtù trionfa sempre sul vizio. L'archetipo che gli corrisponde è appunto il paradiso terrestre (o l'età dell'oro), mentre le sue immagini rimandano a valori sublimati come la castità, l'umiltà, la mansuetudine, la devozione. E' un mondo popolato di cavalieri senza macchia, di eroine perseguitate, di vecchi saggi, di spiriti, di agnelli, di farfalle, di castelli e di riposanti specchi d'acqua (cfr. Frye 1969: 199-201). Il distacco dalla realtà è il frutto di un'immaginazione attiva che vuole nobilitare parole e cose, che trasforma bacinelle in elmi, contadine in dame e marionette in eserciti schierati.

Nel *novel*, questo atteggiamento idealizzante non viene respinto in modo assoluto, ma può essere assorbito (e la

vicenda di don Chisciotte sta lì a dimostrarlo) soltanto come residuo, come contrappunto ironico, come eccezione. Prendiamo ad esempio *Grandi speranze* di Dickens. C'è un episodio in cui Pip, il protagonista, si mette a fantasticare davanti alla casa di Miss Havisham, un'anziana signora che da anni vive reclusa in alcune stanze buie, attorniate dalle spoglie putrefatte di una festa nuziale mai celebrata. Pensando a Miss Havisham e a Estella (la misteriosa fanciulla di cui è innamorato), Pip sogna quindi di riportare la vita nell'«edificio cadente», e nel farlo incomincia a trasfigurare il reale secondo i più collaudati moduli del *romance*: «Dovevo compiere» dice «tutte le nobili imprese del giovane cavaliere della fiaba e infine sposare la principessa. Passando davanti al Maniero, mi ero fermato a guardarlo; e i muri di mattone rosso affumicato, le finestre chiuse, la gagliarda edera avvinghiata ai camini con le sue frasche e coi suoi rami come con vecchie braccia nerborute, avevano ricreato ai miei occhi un mondo misterioso e allettante, di cui ero l'eroe» (p. 237).

Come si vede, la fantasticheria attinge in modo molto esplicito alle risorse dell'immaginario fiabesco: un giovane cavaliere, un Maniero, una principessa da sposare come premio di imprese nobili ed eroiche. Eppure, la metamorfosi del reale in fiaba non può compiersi, né spingersi oltre; e l'intero processo si inverte: la sintassi fa perno su un legame avversativo e introduce uno scarto ironico che dà la misura della frattura, il consueto vuoto in cui si sporge il destino del personaggio romanzesco. Prosegue infatti Pip:

Estella ne era l'ispirazione e il cuore, naturalmente; *ma*, sebbene si fosse così saldamente impadronita di me, sebbene la mia fantasia e le mie speranze si appuntassero in lei, [...] neppure in quel romantico mattino io la rivestii di attributi diversi da quelli che possedeva. Lo dico qui di proposito, perché è il filo d'Arianna col quale mi si potrà seguire nel mio triste labirinto. Secondo la mia esperienza, l'idea convenzionale dell'innamorato non può sempre essere vera. La verità nuda è che, quando amai Estella con l'amore di un uomo, l'amai semplicemente perché la trovavo irresistibile, (p. 237; il corsivo è mio)

Dopo avere trasfigurato una bicocca in Maniero, Pip arriva all'oggetto del desiderio e lo spoglia dei suoi attributi idealizzati: Estella non è una principessa da fiaba, ma una donna tremenda e affascinante che suscita passioni del tutto umane. La sua figura ambivalente si colloca all'incrocio di due mondi e di due visioni, in una sorta di prospettiva bifocale che nasce dalla «struttura del doppio registro» di cui ha parlato Jean Rousset (1976: 62). Il testo infatti sovrappone l'azione del personaggio Pip, che vive nel presente della vicenda e che può ancora trasfigurare il mondo, alla visione retrospettiva del narratore Pip (egli stesso, divenuto *altro*), che si volta dal punto finale dei suoi ricordi per riconsiderare l'intero cammino, con la saggezza (o l'amarezza) di chi ha visto la fine delle speranze e del libro.

In questo modo, attraverso la dialettica tra i due punti di vista, i moduli del *romance* vengono contestati e infine invertiti nelle istanze dell'immaginazione realista. Il passo non è affatto privo di conseguenze, perché illumina uno dei tratti peculiari del romanzo proprio nel contesto di un'interazione, di un conflitto latente tra due modi differenti di rappresentazione. In effetti, se così si può dire, la traslazione dal *romance* al *novel* è un processo che raramente giunge alla conclusione. Si tratta quasi sempre di un tessuto di reazioni, di recuperi parziali, di travestimenti e di inestricabili contaminazioni, che possono dare vita a forme miste (si veda Dickens) o a vere e proprie regressioni (come nella maggior parte della letteratura commerciale). Secondo Frye, «esempi “puri” dell'una o dell'altra forma non esistono; non c'è quasi nessun *romance* moderno che non potrebbe essere trasformato in romanzo e viceversa» (1969: 412). Tutto ciò (forse) è vero. Ma se un elemento, su tutti, può aiutare a circoscrivere l'identità del romanzo e i suoi rapporti con gli altri generi letterari, si tratta proprio di una «tendenza mimetica» che traspare anche nell'opera meno realista, perché la percezione del mondo reale, da Defoe in poi, rappresenta il termine di riferimento e il catalizzatore di qualunque creazione romanzesca.

Così, quando i romanzieri del Settecento condannavano le «favole» del passato per rivendicare l'autenticità delle proprie «storie», non si limitavano a giustificare un genere che godeva di una cattiva reputazione: perché quelle «storie», quei *novels*,

erano basati su un approccio «realista» che riusciva a tradurre - a ricodificare nella finzione - un nuovo assetto epistemologico e sociale, prodotto in Europa durante la transizione dal Medioevo all'Età moderna. E se forse è eccessivo postulare, con Lucien Goldmann, una rigorosa «omologia tra la struttura romanzesca classica e la struttura dello scambio nell'economia liberale» (1981: 12), non si può negare che l'origine del romanzo («la moderna epopea borghese», diceva Hegel) coincida con una trasformazione dei modi di vita e delle categorie mentali dei popoli europei.

Per questo, i fenomeni che abbiamo osservato in forma simbolica o fittizia (la morte degli dèi, la delusione, la scoperta della «prosa della vita reale») forniscono una risposta letteraria ai problemi della nuova società borghese e capitalista, una società che scopre l'economia di mercato e l'urbanizzazione, che combatte l'analfabetismo e accelera lo sviluppo dei trasporti, che proietta sul mondo il suo senso laico e concreto del reale, il mito del progresso, l'individualismo, gli i-deali della mobilità sociale e della libera iniziativa. Ian Watt, nell'*Origine del romanzo borghese* (1957), ha illustrato i rapporti tra le trasformazioni della società inglese settecentesca e l'elaborazione del «realismo formale», il metodo narrativo che sarebbe alla base delle opere di Defoe, di Richardson e di Fielding. Il fatto è che il nuovo approccio realista non si risolve in una pura selezione di oggetti (una realtà comica o «bassa»), ma dipende dalla scelta di un punto di vista, di un particolare *modo*: incarna l'attitudine epistemologica e cognitiva che si rifiuta di trasformare una donna irresistibile in una principessa da fiaba. La «premessa o convenzione fondamentale» del realismo, dice infatti Watt, è che il romanzo deve essere «un rapporto autentico e completo su una esperienza umana e ha quindi l'obbligo di soddisfare i suoi lettori fornendo loro dettagli sulla personalità degli attori e sulle circostanze di tempo e luogo delle loro azioni, dettagli presentati usando il linguaggio in modo ampiamente referenziale» (1994: 29).

«Io nacqui nel 1632 nella città di York da una buona famiglia che peraltro non era del luogo» (*Robinson Crusoe*, p. 2).

Più che un normale incipit, la frase d'ingresso in *Robinson Crusoe* costituisce un inconsapevole manifesto di poetica:

perché il testo pone subito la realtà concreta dell'individuo («io»), del tempo («1632»), dello spazio («York»), dell'organizzazione etica e sociale («una buona famiglia»). E' il segno, come ha scritto Manzoni, che «la tolleranza [...] andò scemando nel pubblico» (*Del romanzo storico*, p. 221), e che la nuova classe media non voleva più leggere avventure inverosimili di dame o di eroi, ma resoconti attendibili della vita di tutti i giorni. Tra la partenza di don Chisciotte e quella di Robinson Crusoe si consuma davvero il distacco tra due universi. Recuperare barili e funi da un relitto, piantare una palizzata, seminare l'orzo, cuocere il pane, organizzare un allevamento di capre, prepararsi alla difesa con polvere e fucili: tutto viene descritto da Robinson con un'attenzione quasi ossessiva per le circostanze concrete, per gli strumenti, i volumi, i materiali, le misure, con un entusiasmo per l'oggetto e il dettaglio che rimanda al suo codice di lettura del mondo.

Ma Robinson non è soltanto un uomo dotato di grande senso pratico e di uno smisurato bisogno di sopravvivere, anche a danno degli altri. Quel suo riconoscersi sulla spiaggia deserta, dopo il naufragio, «a contemplare la [propria] salvezza», quell'essere solo, affamato, bagnato fradicio, con addosso solo «un coltello, una pipa e una scatola con un po' di tabacco» (*Robinson Crusoe*, p. 49), fissa con un'evidenza nuda ed essenziale l'immagine della condizione umana in un mondo senza Dio. In nessuna azione o pensiero di questo naufrago si può avvertire il senso autentico di una trascendenza, di una fede vagamente ultraterrena; nemmeno le sue preghiere e i ripetuti appelli all'Altissimo smentiscono la falsa coscienza dell'agnostico o l'esultanza ipocrita del predestinato.

Robinson è forse il primo personaggio letterario a pagare la propria libertà con l'incertezza del destino e con un'inarrestabile inflazione del senso. Alle sue spalle, l'uomo borghese constata l'esplosione dei codici feudali e l'apertura di un'impressionante potenzialità di vita, mentre un senso crescente di disponibilità trasforma il destino in uno stato di ipotesi permanente. Basta pensare alla parabola di Napoleone, un oscuro soldato còrso diventato imperatore dei Francesi, un avventuriero intraprendente e ambizioso che nella prima metà dell'Ottocento, non a caso, è diventato il modello di molti eroi romanzeschi, da Lucien de Rubempré di *Illusioni perdute* a

Julien Sorel di *Il Rosso e il Nero*. L'effetto più esaltante della rivoluzione borghese è che chiunque, se davvero vuole, può sfuggire alla necessità immobile della propria sorte: chiunque, come Robinson Crusoe, ha il diritto di fuggire di casa e di tentare la fortuna nel mondo; chiunque può lavorare con astuzia e caparbieta per accumulare un patrimonio, sposarsi, conquistare il potere, il prestigio e l'ascesa nella scala sociale, fino a corrompere gli avanzi di un'aristocrazia che è pronta a vendere i propri titoli al miglior offerente. Eppure, lì, in quel turbine di movimenti euforici in cui traspare e svanisce qualunque miraggio di totalità, il rischio maggiore è di lanciarsi sui sentieri del possibile e di doversi accorgere, un giorno, che quei sentieri non conducono proprio a niente, ma girano intorno.

E per questo, nonostante tutte le forme ibride e contaminate, che il personaggio romanzesco non può più assomigliare all'eroe del *romance*-, non può essere la pedina di un progetto già calibrato, previsto, in una tessitura di motivi che si aprono e si chiudono con una coerenza necessaria (il superamento della prova, l'agnizione miracolosa, l'uccisione del drago). Perché nel romanzo, come abbiamo visto, il personaggio non possiede mai l'ultima parola sul proprio destino, ma deve provare, avanzare passo a passo, interpretare tutti i segni e gli indizi che vede affiorare lungo il cammino: la sua funzione, più che narrativa, è di tipo ermeneutico e conoscitivo. Gli eroi del romanzo, secondo un suggerimento di Lukàcs, sono appunto dei «cercatori» (1994: 87), e lo schema fondamentale delle loro azioni è ancora l'archetipo della *ricerca*, della «quest» (Frye 1969: 255). Ma non una ricerca di tesori, né di nobili virtù. L'eroe del romanzo è impegnato in una *ricerca di senso*: la sua crescita incerta e dolorosa ha lo scopo primario di interpretare, di decifrare il mondo, di ordinare in uno schema possibile un materiale che ha fatto saltare i vecchi paradigmi conoscitivi.

In questo modo, l'uomo romanzesco trascende la mobilità spaziale dell'eroe del *romance* e coglie il processo del divenire, perché il senso del tempo penetra in lui, vi inventa una nuova durata. E l'avventura del tempo, invece di trasportarlo semplicemente da un capo all'altro del mondo, lo spinge sulla strada precaria della comprensione e svela al lettore il mistero

delle sue stesse incertezze. Dietro il velo che si squarcia con la perdita delle illusioni, Lucien, Pip o Marcel (con il lettore) incominciano a intravedere ciò che ribolle al di là della frattura, dove i *topoi* dell'immaginazione romanzesca possono applicarsi soltanto con l'alienazione di se stessi, con la dedizione ostinata di don Chisciotte alle delizie della propria follia. Ma noi sappiamo che lì, nel mondo trasfigurato dell'ingegnoso *hidalgo*, non è possibile diventare consapevoli, né del tutto onesti: qualcosa impone di aprire gli occhi e di riconoscere gli inganni. La storia del romanzo non è che l'eredità contestata ma inappellabile di quel primo risveglio.

Capitolo II. La città del romanzo

La legge di questa vita a cui si aspira quando si è oppressi, sognando la semplicità, non è altro che quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: «Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro».

Robert Musil

Don Chisciotte, apparso tra il 1605 e il 1615, potrebbe essere considerato il capostipite indiscusso del genere romanzesco moderno, una sorta di pietra miliare da cui misurare le distanze e far partire tutti i possibili tragitti. In realtà, come vedremo più avanti, la storia letteraria non è soltanto una sequenza di grandi opere e di date fondamentali, ma è anche (o soprattutto) un groviglio di forze in cui i momenti di rottura si alternano a fasi di lenta transizione, di stallo o di ripresa, di accelerazione improvvisa o di ritorno alle soluzioni del passato.

E' dunque piuttosto difficile, in una ragnatela come questa, stilare l'atto di nascita di una forma con un plausibile margine di approssimazione; è forse disperato (e certamente aleatorio) il tentativo di catalogare tutte le fonti, di raccogliere tutti gli indizi, di tracciare una mappa completa delle trasformazioni, delle costanti, dei rapporti tra i singoli autori e tra le loro opere.

Nel caso del romanzo, l'indeterminazione strutturale dell'oggetto lascia una libertà di manovra pressoché illimitata, ma espone in modo quasi suicida ai rischi dell'arbitrarietà. Diciamo subito che è impossibile (e inutile) stabilire una data a cui far risalire con certezza l'origine del romanzo, anche se si può ipotizzare una fascia temporale e spostarla avanti e indietro lungo la catena della storia.

L'importante, possiamo dire, è esplicitare debitamente le premesse delle proprie operazioni. Si può ad esempio arretrare

la nascita del genere fino al Medioevo, con il romanzo cortese e cavalleresco; si può recuperare in qualche modo anche l'eredità del mondo antico, risalendo al romanzo latino (Petronio, Apuleio), al romanzo greco (Eliodoro, Cantone, Achille Tazio) e perfino all'*Odissea*. Certo, in questi casi sarebbe consigliabile evitare l'ambiguità semantica dell'italiano e rassegnarsi a un minimo di schematismo teorico, dicendo che i testi di Apuleio o di Chrétien de Troyes non sono *romanzi*, ma *romances*, e che per romanzo (moderno) bisogna intendere la forma narrativa che in inglese viene designata con il termine *novel*.

A questo punto, sembra che tutto il problema si risolva in una presa di posizione. Diremo dunque che il romanzo - il «genere assolutamente moderno» (Thibaudet 1938: 241) - è qualcosa di radicalmente nuovo, qualcosa che nasce grossomodo nel Settecento e che non ha precedenti nel mondo antico e medievale, anche se alcuni dei suoi tratti possono essere ricondotti a forme letterarie anteriori.

Il fatto è che il romanzo, per ragioni già in parte esaminate, può costituirsi e svilupparsi soltanto all'uscita dal Medioevo, per una sorta di necessità epocale che ha trasformato il suo cammino in «una storia parallela dei Tempi moderni» (Kundera 1988: 23). In questo senso, fissare l'atto di nascita al Settecento significa compiere un gesto consapevole di riduzione teorica, senza dimenticare la fase di gestazione che ha prodotto - nel secolo precedente - un antenato del calibro di don Chisciotte.

Il «romanzo del romanzo» si legge insomma come la storia di una città che predispone lentamente le proprie fondazioni (il Seicento), che acquista una compiutezza di forma (il Settecento) e che sprigiona subito una prodigiosa forza di espansione (l'Ottocento), per scivolare poi in una fase dal carattere critico e autocosciente (il Novecento). Di questa città, per forza di cose, si tratterà di raccogliere un'immagine panoramica e affrettata; tenteremo, come l'aeronauta Giannozzo di Jean Paul, di sorvolarne l'ampia distesa e di trattenere il disegno complessivo delle sue proporzioni, sapendo che la prospettiva aerea dà il senso del totale ma cancella inevitabilmente un'infinità di dettagli, li nasconde oltre il velo della distanza e della foschia.

1. Il Seicento: *picari* e principesse

Tra la fine del Cinquecento e il Seicento, le premesse del romanzo europeo si raggruppano intorno a tre fuochi principali: la Spagna, la Francia e (in tono minore) l'Inghilterra. È abbastanza curioso, per quanto riguarda la Spagna, che il contributo maggiore alla storia del romanzo si registri proprio in questo periodo di gestazione, al quale subentrerà un vuoto romanzesco paragonabile a quello dell'Italia o del Portogallo. La Spagna, patria di don Chisciotte, in questa fase iniziale sviluppa infatti quel genere *picaresco* che contribuirà in modo determinante alla costituzione del romanzo europeo. Il romanzo picaresco è una trascrizione della realtà contemporanea da un punto di vista soggettivo; è la «confessione immaginaria» di un *picaro* (un furfante, un emarginato, un personaggio comunque antitetico all'eroe tradizionale del *romance*) che racconta in una serie di episodi la sua vita fatta di espedienti, di vagabondaggi, di battaglie assidue e antieroidiche con le miserie brutali dell'esistenza. Nella storia successiva del romanzo, questa miscela di individualismo e di realismo ha avuto un peso tale da sfumare spesso i confini tra genere e modello, tra l'apparizione di una forma storicamente determinata e la diffusione di alcuni suoi tratti dominanti. Un racconto autobiografico e una realtà sordida non bastano insomma per fare un romanzo picaresco, anche se l'etichetta è stata applicata addirittura al *Viaggio al termine della notte* di Céline (1932). In senso stretto, il romanzo picaresco è un genere limitato nello spazio e nel tempo: nasce nel 1554 con il *Lazarillo de Tormes* e scompare nel 1646 con l'*Estehanillo Gonzales*, passando per il *Guzmán de Alfar ache* di Mateo Alemán (1599), *La picara Justina* di Francisco Lopez de Ubeda (1605) e il *Buscón* di Francisco de Quevedo (1626). Per «modello picaresco» si può intendere invece qualcosa di più ampio, una collezione di stili e di motivi che esce dalla Spagna e penetra nelle altre letterature europee, con un reticolo di filiazioni e di influssi che va dal *Viaggiatore sfortunato* di Thomas Nash (1594) a *Moll Flanders* di Daniel Defoe (1722), dai romanzi comici di Charles Sorel e di Paul Scarron a *Gil Blas*

di Alain René Lesage (1715-1735).

Se questa è la situazione della Spagna, in Francia si registra una singolare discrepanza tra istituzione teorica e pratica letteraria. Il Seicento francese alimenta l'attacco frontale contro il genere romanzesco e le premesse inarrestabili del suo successo; è l'epoca in cui gli anatemi della morale e le censure dell'estetica convivono con una dilatazione crescente del pubblico dei lettori, mentre la produzione romanzesca incomincia ad aumentare per quantità e per varietà. Il periodo di sviluppo del *romanzo barocco*, tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento, è un movimento di fioritura esuberante in cui il protogenere esplode e si dirama in varie direzioni, tra romanzi sentimentali, pastorali, tragici, eroici, comici e parodici.

Bisogna dire che il romanzo (o meglio il *romance*) di questo periodo è ancora piuttosto lontano dal genere che definiamo «moderno»; i suoi tratti lo riallacciano più alle forme narrative del passato che a quelle del futuro. Eppure, anche nell'epoca in cui proliferano i monumentali *romances* eroici di Gomberville, di La Calprenède e di Mlle de Scudéry, il romanzo riesce a fare qualche passo verso la definizione delle sue caratteristiche future. A parte l'eccezione dell'*Astrée* (1607-1627), il romanzo pastorale di Honoré d'Urfé in cui Genette ha visto addirittura «l'opera chiave, il momento culminante» di una storia ideale del romanzo (1988: 101), si può dire che il fenomeno più significativo sia la reazione del «realismo» barocco contro l'inverosimiglianza, l'artificiosità narrativa e l'enfasi sentimentale del filone eroico. Così Sorel, con *La storia comica di Francion* (1623-1633) e *Il pastore stravagante*, detto anche *L'Anti-Romanzo* (1627-1628), ha tentato una demistificazione parodica delle convenzioni romanzesche, mentre Scarron, nel *Romanzo comico* (1651-1663), ha mirato a una rappresentazione comica e grottesca della realtà contemporanea, secondo un approccio realista di cui si sarebbe servito anche Furetière, qualche anno dopo, per il suo *Romanzo borghese* (1666).

Tuttavia, l'insuccesso del romanzo di Furetière dimostra che la grande svolta nell'evoluzione del romanzo, dopo la metà del secolo, doveva seguire strade differenti. Se l'avversario comune era l'eccesso altisonante e pseudoepico del filone

eroico, il cosiddetto «romanzo dell'epoca classica» non ha mirato a una trascrizione comica o burlesca della realtà materiale, ma ha realizzato un'innovazione di forma: i profondi mutamenti del gusto e della morale l'hanno condotto verso un ideale di semplicità, di linearità, di verosimiglianza discreta, verso uno stile sobrio ed elegante che riavvicinava l'eroe da romanzo all'uomo della vita reale. In questo senso, è sintomatico che la poetica della nuova forma, teorizzata nel modo più compiuto da Du Plaisir, rifiutasse perfino l'appellativo di *romanzo* (invenzione) per ricorrere a quelli di *novella* o di *storia* (resoconto fedele). Autori come Segrais, Saint-Réal o Mme de Villedieu pretendevano insomma di porsi senza mediazione, come semplici relatori o cronisti, tra il lettore e un quadro storico ancora vicino nel tempo; e mentre la finzione veniva «garantita dalla realtà storicamente attestata» (Rousset 1976: 39), il romanziere poteva frugare nella sostanza vitale che abitualmente sfugge alla ricerca storiografica: le conversazioni private, gli impulsi segreti della passione, le catene sotterranee delle cause e degli effetti.

Ma la fusione più completa e rivoluzionaria tra storia e romanzo, il rapporto sottile tra due verità che si incontrano e che finiscono per eludersi a vicenda, si realizza in un'opera che incarna l'emblema perfetto e sorprendente di una nuova poetica. *La principessa di Clèves*, pubblicata anonimamente nel 1678, segna infatti una data importante nel cammino del romanzo «verso il riconoscimento della natura sua propria e verso la conquista della sua autonomia» (Rousset 1976: 50). Nonostante i debiti di Mme de Lafayette nei confronti dell'estetica barocca (soprattutto in *Zaïde*, del 1670-1671), basta uno sguardo a un romanzo di Mlle de Scudéry per accorgersi che nella *Principessa di Clèves* quasi tutto è cambiato. Il romanzo interminabile e debordante si è contratto nella formula del romanzo breve; la mescolanza dei punti di vista si è tradotta in una rigorosa unità di composizione e di stile; l'estetica dell'eccessivo e dello straordinario ha lasciato il posto a un'esigenza intimamente realista, che contrappone la rappresentazione fedele del cuore umano agli inganni e alle menzogne della vita sociale, dove «quello che si vede non è quasi mai la verità» (p. 30); l'intreccio infine ha rinunciato agli artifici temporali per condensarsi in una narrazione continua,

lineare, con pochi personaggi e pochissime digressioni.

È abbastanza curioso che proprio nel 1678, quando viene pubblicata la *Principessa di Clèves*, in Inghilterra compaia un'opera che ha dato un certo contributo (anche se involontario) allo sviluppo del romanzo. E' ovvio che John Bunyan, con il *Pellegrinaggio del Cristiano*, non ha avuto la minima intenzione di scrivere un romanzo: ha scritto però un'allegoria religiosa che noi, oggi, «leggiamo come un romanzo [...] a causa della quantità di realtà vissuta e osservata che contiene» (Alien 1991: 32). La sua struttura, secondo Wolfgang Iser, è infatti una «strana interrelazione di epica e di romanzo», un equilibrio instabile che gravita decisamente verso alcuni tratti peculiari della forma romanzesca: la centralità dell'individuo, l'immediatezza concreta dei personaggi, il senso umano e quotidiano delle emozioni, l'appello a un lettore individuale (cfr. 1974: 3-7). Per il resto, il Seicento inglese vede traduzioni di originali francesi e testi narrativi che soltanto con un certo sforzo si possono definire romanzi, come *Oroonoko* di Aphra Behn (1688) o *Incognita* di William Congreve (1692). In realtà, durante questa fase preliminare, l'altra grande patria del romanzo europeo dopo la Francia accusa un ritardo che verrà colmato soltanto nel secolo successivo. Fino alla comparsa delle opere di Defoe, la letteratura inglese ha l'aspetto di un territorio di frontiera che riflette un grande mutamento nelle abitudini di vita e nei sistemi di pensiero, quella transizione confusa tra vecchio e nuovo che renderà possibile scrivere dei veri romanzi.

2. Il Settecento: romanzo e verità

O Richardson! oserei dire che la storia più vera è piena di menzogne e che il tuo romanzo è pieno di verità. [...] Da questo punto di vista oserei dire che spesso la storia è un cattivo romanzo, e che il romanzo, come l'hai fatto tu, è una buona storia. O pittore della natura! sei il solo che non mente mai. (Diderot, *Éloge de Richardson*, p. 137)

E' davvero un bel complimento, per un mentitore di professione come il romanziere. Ma l'elogio entusiastico di Diderot, il chiasmo che inverte e sovverte i rapporti istituiti tra romanzo e storia, tra verità e menzogna, non mira certamente agli effetti di un paradosso gratuito: è, a suo modo, l'espressione di un giudizio indiscutibile e il segnale (indiretto) di una poetica nuova.

Ci si può stupire forse delle infinite cautele e reticenze con cui gli scrittori, per quasi tutto il Settecento, hanno protetto e giustificato le loro imprese romanzesche. Premesse, prefazioni, sottotitoli, avvertenze, apologie preventive, note (fittizie) di un editore non responsabile: tutte le «soglie» strategiche del testo vengono marcate e sollecitate per inscenare un'ampia manovra di elusione, di spostamento, di negazione; i congegni della dissimulazione occultano le prove e forniscono al creatore l'alibi di un'estraneità ai fatti: «non sono io l'autore, non ho inventato niente: è tutto vero». La retorica dell'illusione realista attinge quindi alla sua riserva di *topoi* più scopertamente persuasivi: il manoscritto ritrovato, il carteggio nascosto nel doppio fondo di un armadio, il quaderno di memorie scritte direttamente dall'eroe. La pretesa di verità si appella a un lettore compiacente e lo induce a sottoscrivere un patto innocuo e consensuale, lasciando alla stravaganza dei vari Sterne, Diderot o Jean Paul il compito di scoprire (o confondere) le carte. Così, a dar retta alle intenzioni, si apprende che le vicende di Robinson Crusoe e di Moll Flanders sono cronache di fatti realmente accaduti, che Marivaux ha ricevuto e appena ritoccato il manoscritto redatto da Marianne, che Rousseau ha raccolto e pubblicato le lettere di due amanti. Il solo nome di *romanzo* è un tabù che suscita disprezzo e sfiducia, l'etichetta di una poetica dell'artificio e dell'inganno che spinge lo stesso Diderot a dichiarare, sempre a proposito di Richardson, che per le sue opere bisognerebbe proprio trovare «un altro nome» (p. 127).

Alla mancanza di questo «altro nome», come sappiamo, gli anglosassoni hanno supplito con il prestito di una parola italiana (*novella*) che ha una scarsa pertinenza in fatto di genere, ma che si rivela decisamente appropriata dal punto di vista delle implicazioni. Nel solo termine di *novel* sono latenti infatti tutti i caratteri di novità, di originalità e di rottura con

cui il romanzo moderno si presenta sulla scena. In fondo, tutto questo proliferare di condanne, di smentite e di censure nei confronti del «romanzesco», non fa che segnalare la coscienza di uno scarto e la volontà di additarlo alla sensibilità dei propri lettori. Se alcuni tratti, soprattutto in ambito francese, vengono ripresi dalla tradizione del secolo precedente, il romanzo settecentesco dimostra una volontà marcata di rompere con il passato, di non conformarsi a nessun canone formale che possa dettare stili, soggetti, trame e modelli convenzionali del mondo.

Questa volontà di rottura (lo vedremo) si è manifestata in modo marcato soprattutto nella letteratura inglese, dove il ritardo della produzione romanzesca ha permesso di affrancarsi con un taglio più netto dalle forme del passato. Per quanto riguarda la Francia, si può dire che tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento non ci sia vera frattura: il romanzo di tipo storico e galante si colloca sulla scia del modello classico, mentre il *Telemaco* di Fénelon (1717) riprende addirittura la formula del romanzo eroico per adattarla a un'epoca nuova. Lo stesso Lesage subisce un notevole influsso da parte dei modelli precedenti (romanzi eroici e picareschi), anche se il suo *Gil Blas* mette in scena un personaggio di tipo essenzialmente moderno, ancora simile a un *picaro* ma imparentato già con i *parvenus* (delusi) della tradizione successiva.

E' però nella fase centrale del secolo - segnata dai nomi di Marivaux, di Prévost, di Crébillon, di Voltaire e di Rousseau - che il romanziere assume il compito di descrivere la vita dell'uomo moderno, lo sviluppo delle sue ambizioni nel mondo della rivoluzione borghese, dove i destini individuali incominciano a irraggiare una potenzialità prodigiosa. E' significativo, del resto, che anche i criteri compositivi del romanzo riflettano questa rottura di paradigmi, questa irruzione della vita grande e vera in un intreccio che assume il ritmo - come è stato detto - della «linea sinuosa» (Rousset 1976: 103). «Ma-rienne non ha affatto pensato a fare un romanzo», ci dice Marivaux; lo stile della narrazione non è «né quello del romanzo, né quello della storia, ma è il suo» (p. 85). *La Vie de Marianne* [*La Vita di Marianna*] e il *Villan rifatto* (1728-1742 e 1734-1735) esplorano quindi l'interiorità caotica

dell'individuo per raccontare l'avventura dell'epoca, realizzando una fusione quasi perfetta di analisi psicologica e di realismo sociale. D'altra parte, i romanzi di Prévost mirano più alla «singolarità» che alla verosimiglianza: esplorano il romanzesco della vita quotidiana per offrire «un'interrogazione metafisica sulla natura e sulla felicità» (Coulet 1967: 352). E se *Manon Lescaut* (1731) viene definito «un trattato di morale, trasformato in un piacevole racconto» (p. 13), il peso degli intenti educativi si perde nella profonda comprensione del reale e delle sue forze occulte e palesi, mentre il lettore può riconoscere e sperimentare in prima persona la forza terribile delle passioni.

Rispetto a Marivaux o a Prévost, Crébillon ha adottato un tono decisamente più amaro per smascherare le contraddizioni sociali: la sua analisi fedele e spietata del mondo dei libertini vuole svelare, con uno stile di satira violenta, la realtà del vizio e l'ipocrisia dei costumi contemporanei. Criticando la corrente del romanzo sentimentale - dagli stessi Prévost e Marivaux fino a Richardson o a Mme de Graffigny -, Crébillon si avvicina così a quel *roman de mœurs* che ha incominciato ad assumere rilievo verso la metà del secolo, quando si è rafforzato il bisogno di abbandonare «gli avvenimenti straordinari e tragici» per offrire «il quadro della vita umana» e l'immagine dell'«uomo in quanto tale» (pref. a *Les Egarements du coeur et de l'esprit* [Gli smarrimenti del cuore e dello spirito], p. 141). Perfino Voltaire si inserisce, a suo modo, in questa tendenza: i suoi *contes philosophiques* sono al tempo stesso romanzi d'avventura e romanzi di costume, finzioni al servizio del pensiero che mettono in satira le bassezze umane e che si pongono agli antipodi del romanzo sentimentale.

Se i testi un po' eccentrici di Voltaire hanno avuto una scarsissima influenza sull'evoluzione del genere (è perfino difficile considerarli davvero romanzi), l'opera fondamentale dell'epoca, quella che ha provocato i maggiori sommovimenti di pubblico e di critica è certamente *La Nuova Eloisa* (1761). «Ho visto i costumi del mio tempo, e ho pubblicato queste lettere», dice Rousseau; il movimento della passione e della riflessione morale si ordina - per la prima volta in modo così compiuto - sul filo del tempo, della durata, di uno sviluppo psicologico e intimamente romanzesco che aderisce al flusso

stesso della lettura. Per questo, *La Nuova Eloisa* ha esercitato un influsso davvero incalcolabile sulla letteratura europea, anche se la vera linea di sviluppo del romanzo non si legge sulla fedeltà degli epigoni ma sullo scarto di chi ha scelto consapevolmente un'altra strada.

Tra Rousseau e Laclos, ad esempio, l'innegabile rapporto di filiazione si inverte addirittura in un ribaltamento di intenzioni. Come ha scritto Rousset, *Le relazioni pericolose* (1782) non sono altro che «una *Héloïse* alla rovescia», un quadro potente della corruzione aristocratica in cui i due protagonisti (Mme de Merteuil e Valmont) costituiscono «il rovescio e-satto» degli amanti di Rousseau (1976: 108). Restif de la Bretonne, accusato a torto da Sade di scrivere «ciò che tutti fanno», ha scelto invece la fusione del realismo sociale con una trasfigurazione mitica e autobiografica del mondo, proiettando sul reale i desideri e i ricordi e le visioni del suo *io* («sono un Libro vivente», ha scritto). Quanto a Sade, si può dire che la sua modernità consista soprattutto in un'alterazione sconcertante di codici e di rapporti, nella sostituzione della violenza e dell'aggressione all'abituale complicità tra autore e lettore. «A che cosa servono i romanzi?», si chiede infatti nell'*Idea sui romanzi* (1800): servono, «uomini ipocriti e perversi», «a dipingervi così come siete». Il romanziere, «uomo della natura», racconta quindi le «più singolari avventure della vita umana» per tracciare «*la descrizione dei costumi secolari*», per frugare in tutti gli angoli della natura e del vizio e restituire lo «specchio fedele» del cuore umano, «la più singolare delle opere» (pp. 3, 11, 14 e 15).

Ma è soprattutto in Diderot, sullo scorcio del secolo, che il romanzo francese scopre il suo precursore più geniale. Dopo una prova nel genere libertino, *I gioielli indiscreti* (1748), Diderot trova nella *Monaca* (1796) un equilibrio quasi perfetto tra finzione, osservazione e riflessione, per raggiungere in *Jacques il fatalista* (1796) la misura più piena del suo genio (anti)romanzesco. *Jacques il fatalista* è un testo programmato su una duplicità di codici e di discorsi: racconto e dialogo, personaggi fittizi e soggetti dell'enunciazione, romanzo e riflessione sul romanzo. «Come si erano incontrati? Per caso, come tutti. Come si chiamavano? E che ve ne importa? Da dove venivano? Dal luogo più vicino. Dove andavano? Si sa

dove si va?» (p. 95). Un secondo tracciato, immanente al primo, inceppa il normale funzionamento romanzesco e confonde le piste e i progetti, svela gli artifici, frustra le attese, sovverte i dispositivi e la legittimità stessa della finzione. In un certo senso, Diderot scavalca i confini del suo tempo e atterra in pieno Novecento, mentre un dubbio inquietante e salutare comincia a insinuarsi nel corpo della cultura borghese. Mostra che quell'e-dificio appena costruito, il romanzo, non è affatto una costruzione solida e compatta, ma che si tratta piuttosto di una torre solcata di crepe e di fratture, una torre di cui sembra relativamente facile, dopo tutto, provocare il crollo.

Il romanzo epistolare

Il romanzo epistolare è una sequenza di lettere scritte da uno o più personaggi. A parte qualche isolato precedente, il genere nasce nel corso del Seicento (le *Lettere della monaca portoghese* sono del 1669) e trova la sua età d'oro nel Settecento (Montesquieu, Crébillon, Richardson, Smollett, Rousseau, Restii, Laclos, Goethe), per sopravvivere sporadicamente nella prima metà dell'Ottocento (Foscolo, Sénancour, il Balzac di *Memorie di due giovani spose*, 1842, il Dostoevskij di *Povera gente*, 1846). Se la forma si estingue, è anche perché le metamorfosi di fine Settecento, dopo il precedente folgorante del *Werther* di Goethe (1774), hanno ridotto il rapporto dialogico tra i corrispondenti a «un monologo in lettere» (Jauss 1987-1988: 348), dove un solo individuo assume una statura preminente e finisce per scrivere - come nell'*Ortis* di Foscolo (1802) - un «diario camuffato» (Rousset 1976: 86).

Il gioco delle voci costituisce infatti uno dei tratti peculiari del genere epistolare. Se le tipologie dei rapporti prevedono forme

semplici come il «diario camuffato» o lo scambio a due, il trionfo del romanzo per lettere si esprime nell'opera sinfonica a più voci (diciamo *Le relazioni pericolose*) in cui i personaggi intrecciano, con la loro stessa scrittura, una rete di punti di vista e di interpretazioni molteplici. D'altro canto, la forma epistolare comporta due vantaggi che dovevano rispondere pienamente alle esigenze dei romanzieri settecenteschi, con il loro interesse per la vita interiore e i costanti scrupoli di veridicità. La lettera, scritta in prima persona nel flusso di un presente immediato, è infatti lo strumento più efficace per rendere l'autenticità di un sentimento vissuto, mentre la «finzione del non-fittizio» (Rousset 1976: 91) permette all'autore di delegare ogni responsabilità creativa, limitandosi al ruolo di un editore che raccoglie e pubblica un documento «reale».

La ricezione critica del romanzo inglese in Francia, verso la metà del Settecento, può essere il sintomo di una divergenza di intenti e di risultati, o può indicare addirittura «lo spartiacque che si è prodotto tra due concezioni del genere romanzesco» (Coulet 1967: 428). È ad esempio piuttosto significativo che Prévost, traducendo Richardson tra il 1751 e il 1756, si sia sentito in dovere di sottoporre i testi a un deciso intervento di cosmesi, mutilando e adattando tutto ciò che non sembrava conforme ai gusti del pubblico francese. Rispetto alla situazione della Francia, il Settecento inglese propone infatti un modello di realismo più avanzato, una misura più completa della forma romanzesca che soltanto qualche anno dopo, all'altezza dell'*Eloge* di Diderot (1762), potrà essere apprezzata e assimilata anche dai romanzieri francesi.

Le ragioni di questo vantaggio, come abbiamo detto, si possono spiegare con una serie di fattori che non dipendono immediatamente da una storia delle forme letterarie: l'anticipo

dell'Inghilterra sui tempi della Rivoluzione industriale, i mutamenti dei sistemi di vita e dell'organizzazione del lavoro, lo sviluppo dei trasporti, l'affermazione di una moderna classe borghese, la diffusione di un'etica laica e individualista, il processo di alfabetizzazione e il conseguente ampliamento del pubblico dei lettori. Che tutto ciò sia un terreno di coltura per il genere nuovo, o un concorso di cause determinanti, o un impasto di fattori e di problemi cui fornire - con il romanzo - una «cassa di risonanza» (Watt 1994: 208), è un'ipotesi di fondo che i sociologi della letteratura hanno tentato in vario modo di descrivere e di articolare. Il fatto essenziale, per quanto riguarda la storia delle forme, è che il romanzo inglese incominci effettivamente a delineare i tratti pertinenti del genere moderno. Così, le trame canoniche della tradizione vengono sostituite da una materia nuova e vitale, prelevata dal deposito del mondo contemporaneo; il «tipo» astratto e stilizzato del *romance* cede il campo a una persona concreta, posta in situazioni particolari, con un nome e un cognome e un'esperienza individuale; il quadro della vita quotidiana e familiare sottende infine un progetto retorico già compiutamente realista (in senso ottocentesco), basato sull'idea che il linguaggio sia uno strumento «trasparente» con cui evocare, senza alcuna mediazione, la presenza effettiva degli uomini e delle cose.

Abbiamo già accennato all'attenzione che Defoe dedica al contesto materiale delle sue storie: gli attrezzi di Robinson Crusoe, i vestiti di Moli Flanders, i maneggi con il denaro e con la realtà concreta della vita; tutto, anche la cosa più umile, concorre all'effetto di una stupefacente illusione di realtà, dove brulicano infiniti dettagli e oggetti e «membra sode e rotonde» come quelle di Moli (Forster 1963: 81). In questo senso si può dire che i romanzi di Defoe, apparsi tra il 1719 e il 1725, segnano una delle date fondamentali nella storia del romanzo, una sorta di origine dislocata che supera e approfondisce le conquiste parziali dei vari don Chisciotte, Mme de Clèves, Gil Blas o Manon Lescaut.

Va detto però che Defoe è stato soprattutto un creatore di scene, di episodi isolati, di individui esuberanti ed egocentrici: si è dedicato più ai frammenti del reale che all'organizzazione del reale in un tutto, esponendo le sue storie a un difetto di

coesione e di motivazione narrativa. Il merito di Richardson è stato invece di strutturare la nuova visione realista in un intreccio coerente, calibrato, dove i singoli elementi rimandano continuamente al disegno complessivo dell'insieme. La forma epistolare gli ha permesso di coniugare un principio di organizzazione formale (i rapporti tra i corrispondenti) a uno strumento di formidabile autenticità rappresentativa (la lettera come espressione sincera e non mediata della vita intima). E se *Pamela* e *Sir Charles Grandison* (1740 e 1753-1754) sembrano ancora troppo condizionati dagli intenti moraleggianti, *Clarissa Harlowe* (1748) è già «lina struttura letteraria in cui modo narrativo, intreccio, personaggi e tema morale sono connessi in una unità organica» (Watt 1994: 200). La finezza dell'analisi psicologica, l'orchestrazione dei conflitti emotivi e dei temi morali, la discrezione con cui il romanziere si assenta dal testo e lascia che le singole personalità si esprimano nei loro scritti: tutto ciò fa dell'opera di Richardson qualcosa di veramente nuovo, una sorta di prototipo del moderno sentimentalismo che proietta un'influenza enorme su tutti i romanzieri successivi.

Lo stesso Fielding, che per molti versi è il contrario di Richardson, nel 1741 inizia la sua attività con una sorta di esorcismo (*Shamela*, parodia di *Pamela*) che dovrebbe affrancarlo dall'ombra del suo rivale. In ogni caso, appena intuita la direzione da seguire, Fielding sembra perfettamente consapevole dell'originalità del suo tentativo: la celebre formula dell'«epopea comica in prosa», espressa nella prefazione a *Joseph Andrews* (1742), può essere l'etichetta di una poetica che spianerà una strada maestra nella storia del romanzo inglese, passando per Scott, Dickens, Thackeray e Meredith. *Tom Jones* (1749) equivale così alla fondazione di «una nuova provincia delle lettere» (I, p. 63), dove possono realizzarsi nel modo più compiuto tutte le esigenze della nuova poetica: la contrapposizione al *romance* tradizionale (con il recupero di Cervantes); la mescolanza di motivi «alti» e «bassi», di registri epici e burleschi; la rappresentazione mimetica della «natura umana», con un interesse particolare per i «costumi» e le «specie»; il ritratto di personaggi ordinari e di eroi non eroici, presi direttamente «dalla vita»; la qualità architettonica dell'intreccio, esteso su un'ampia «cerchia di

episodi» e su una grande «varietà di personaggi».

E' evidente come alcuni di questi caratteri siano addirittura agli antipodi della maniera inaugurata da Richardson, a conferma del fatto che i romanzieri inglesi del Settecento hanno affrontato la nuova materia del romanzo attraverso forme e punti di vista molto diversi. Smollett, da parte sua, ha trovato una via per combinare la tradizione del *romance* (soprattutto il modello picaresco) con il realismo della satira sociale, della deformazione grottesca e della «commedia selvaggia» (Alien 1991: 69). Tra le sue mani, l'eroe del romanzo diventa un escluso o un mascalzone che vaga in un mondo popolato di mostri, di corrotti e di corruttori, di caricature del vizio che hanno lo scopo - come si legge nella prefazione a *Roderick Random* (1748) - di suscitare la «generosa indignazione» del lettore. A sua volta, Sterne prende la forma appena costituita del romanzo e la capovolge, la sovverte, la sollecita proprio nei punti che dovrebbero garantirne la stabilità. *Tristram Shandy* (1760-1767), come più tardi *Jacques il fatalista*, è al tempo stesso un romanzo e una negazione del romanzo, la promessa di una storia e la sua continua dilazione, la seduzione del lettore e l'immediata frustrazione delle sue aspettative più elementari. E mentre la narrazione esplode in un labirinto di digressioni, di commenti, di ghirigori, di disegni e di spazi bianchi, il gesto stesso che dovrebbe scrivere l'autobiografia di Tristram irrompe consapevolmente (e i-ronicamente) sulla scena: inceppa la macchina del romanzo e sovverte tutte le convenzioni appena istituite dall'opera di Richardson e di Fielding.

Non stupisce quindi che lo stile eccentrico di Sterne, nonostante la sua modernità, abbia avuto pochi seguaci o continuatori. L'evoluzione del romanzo inglese si marca piuttosto nella discendenza di Richardson e di Fielding, anche se la scomparsa dei cinque «grandi», verso gli anni Settanta del secolo, ha prodotto una fase di stallo che perdurerà grossomodo fino a Jane Austen. In un vasto panorama di epigoni e di mestieranti, si possono comunque ricordare i nomi di Oliver Goldsmith, di Henry Brooke, di Henry Mackenzie, di William Godwin e soprattutto di Fanny Burney, che in *Evelina* (1778) è riuscita a fondere l'introspezione psicologica di Richardson con la commedia sociale di Fielding (cfr. Allen

1991: 94).

Un discorso a parte va fatto per il sottogenere del *romanzo gotico*, inaugurato dal *Castello di Otranto* di Horace Walpole (1764) e continuato con grande successo dal *Campione di virtù* di Clara Reeve (1777), da *I misteri di Udolpho* di Ann Radcliffe (1794) e dal *Monaco* di Matthew Lewis (1796). Se i pregi letterari di questi testi non sono sempre evidenti, il successo della «moda» gotica è certamente un sintomo della reazione che si stava sviluppando, verso la fine del secolo, nei confronti del realismo di Defoe, di Richardson e di Fielding. Basta pensare che Walpole, nella seconda prefazione al *Castello di Otranto*, aveva dichiarato di voler «fondere i due tipi di romanzo [*romance*], l'antico e il moderno», per recuperare le «grandi risorse del fantastico» che erano state soffocate da «una stretta aderenza alla vita quotidiana» (pp. 27-28). In questo modo, l'«altra» anima del romanzo, quella più specificamente romanzesca, quella sempre vitale e annidata comunque anche nella narrazione più prosaica, si prende una parziale rivincita sulla voluta normalità del realismo e annuncia i compiacimenti notturni del primo Romanticismo.

3. Il primo Ottocento: tra Romanticismo e realismo

La parentela semantica tra *romanzo* e *romantico*, di per sé, potrebbe indicare un legame particolarmente stretto tra una forma letteraria e un grande movimento artistico e culturale, nato in Germania tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. In realtà, il primo Romanticismo tedesco ha giocato più sulle affinità suggestive che su una reale conformità di risultati: ha enunciato, con Friedrich Schlegel, un'identificazione teorica tra romanzo e romantico che non è andata molto oltre gli intenti programmatici, e che soltanto dopo l'evoluzione e l'esportazione del movimento (soprattutto in Francia e in Inghilterra) ha potuto trovare un margine concreto di applicazione. Se il Romanticismo ha dato insomma un impulso allo sviluppo del romanzo, il suo contributo non si misura sui furori notturni e sulle fantasie gotiche alla Ossian, ma sul nuovo senso della verità e della storia; non rimanda

certo al «guazzabuglio di streghe e di spettri» evocato da Manzoni nella *Lettera sul Romanticismo*, ma a una nuova attitudine letteraria che avrebbe trovato la sua manifestazione più vistosa nel romanzo storico.

Non è forse un caso che l'opera romanzesca di Goethe, proprio negli anni di trionfo del Romanticismo, abbia segnato una presa di distanza critica, nel passaggio dalle ambiguità sentimentali del *Werther* (è l'epoca dello Sturm und Drang, uno dei principali movimenti preromantici) alla misura più «classica» e realistica del *Wilhelm Meister* (1795-1796), divenuto il prototipo del cosiddetto «romanzo di formazione». D'altronde, tra la prima e la seconda versione del romanzo (*La vocazione teatrale* e gli *Anni di noviziato*, continuati a loro volta dagli *Anni di peregrinazione*, del 1821), Goethe ha ampliato la storia del protagonista in un grande panorama di tutta la sua epoca, con una galleria di personaggi e di ambienti che ha fatto parlare Mittner della «più grande sintesi, anche troppo consapevolmente articolata, del Settecento tedesco» (1964: II, 528). Per il resto, la fine del secolo in Germania è segnata da una produzione romanzesca piuttosto disorganica, con tentativi come quelli di Wieland, di Klinger, di Hippel e soprattutto di Jean Paul, che con il suo umorismo paradossale e antiromanzesco si inserisce a pieno titolo nella linea Sterne-Diderot.

Rispetto alla Francia o all'Inghilterra, la situazione politica e sociale della Germania (o meglio, dei paesi di lingua tedesca) si rivela molto meno propizia alla costituzione di un genere romanzesco in senso moderno, per una serie di problemi piuttosto affini a quelli delle regioni italiane. «Lo spezzettamento e la limitazione della realtà» (Auerbach 1956: II, 218), paralleli allo smembramento politico e culturale del Paese, non permettono infatti una coscienza piena del mondo e della società contemporanea, se non nelle forme straniare dell'umorismo (Jean Paul) o della deformazione fantastica (Hoffmann). Del resto, quando Schlegel suggeriva l'identificazione tra spirito romantico (*die Romantik*) e romanzo, riduceva l'apertura multiforme del nuovo genere a un suo tipo particolare, un romanzo introspettivo, genericamente lirico o sentimentale, teso alla fusione di letteratura e vita e percorso talvolta da motivi magici o

meravigliosi. Sono i romanzi romantici in senso stretto, scritti in reazione più o meno esplicita al realismo prosaico del *Wilhelm Meister: Lucinde* dello stesso Schlegel (1799), *Franz Sternhald* di Tieck (1798) e soprattutto *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis (1799), concepito esplicitamente come un «anti-Meister».

In questo panorama, Hoffmann è una sorta di emblema del Romanticismo che riesce a scavalcare i confini piuttosto angusti della sua epoca, guadagnandosi a tutti gli effetti l'appellativo di «romantico europeo» (Lukàcs 1978: 60). Il suo stile visionario e dettagliato, sempre in bilico tra naturale e soprannaturale, tra realtà quotidiana e fiaba, costruisce un'estetica della frattura e del doppio mondo in cui l'uomo si spezza e insegue le metamorfosi reversibili del proprio io, rivelando le contraddizioni e i conflitti della società contemporanea. In fondo, più dei romanzi di critica politica e sociale di Karl Immermann, più degli affreschi storico-realistici di Willibald Alexis (il cosiddetto Scott della Prussia), i racconti e i romanzi di Hoffmann rappresentano il maggior contributo del primo Ottocento tedesco alla letteratura europea, con un vastissimo influsso che arriverà fino a Nerval, a Poe, a Gogol' e a Dostoevskij.

Nell'Ottocento, ciò che avviene in modo parziale in Germania si realizza pienamente in Francia, in Inghilterra e nella Russia della seconda metà del secolo. E' soprattutto in questi paesi che il romanzo raggiunge il vertice del suo sviluppo e delle sue potenzialità. Vinta a tutti gli effetti la battaglia per

Il romanzo di formazione

Il romanzo di formazione (*Bildungsroman*) è una variante del romanzo biografico che descrive l'apprendistato intellettuale e morale di un personaggio, nel passaggio dalla giovinezza (o dall'infanzia) all'età adulta. Si tratta di una categoria critica piuttosto elastica, nata con l'*Agatone* di Wieland (1776)

e il *Wilhelm Meister* di Goethe (1795-1796) ma estesa in seguito anche ai romanzi di Stendhal, a *Illusioni perdute* di Balzac (1837-1843), a *David Cop-perfield* e a *Grandi speranze* di Dickens (1849-1850 e 1860), all'*Adolescente* di Dostoevskij (1875) e all'*Educazione sentimentale* di Flaubert (1869). In realtà, l'etichetta potrebbe essere estesa a qualunque romanzo che tratti il soggetto dell'evoluzione, della crescita, dell'acquisizione dolorosa di esperienza: dunque anche *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust (1913-1927), *I turbamenti del giovane Tørless* di Musil (1906), il *Ritratto dell'artista* di Joyce (1916), e con essi (forse) una buona parte della produzione romanzesca occidentale.

Il fatto è che il rapporto problematico con il mondo, la necessità di mettersi alla scuola del reale per trasformare (o infrangere) i parametri del proprio ideale, costituisce un soggetto fondamentale del romanzo moderno, una sorta di archetipo che è stato incarnato in modo esemplare nell'avventura di don Chisciotte. Se dunque c'è un'idea di prova nel romanzo di formazione, come crede Bachtin (1979: 200), si tratta proprio di uno scontro basilare con il mondo, di una lotta che può concludersi con il successo di un *parvenu* o con la delusione di un inetto, ma che mostra comunque il divenire dell'uomo e i suoi rapporti con il divenire stesso del reale (cfr. Bachtin 1988:207-210). Per questo, rispetto a una biografia che fotografa in sequenza le fasi tipiche di una vita, il romanzo di formazione coglie il senso della durata e del tempo in una dimensione specificamente romanzesca: non segue tanto lo sviluppo degli eventi o del destino, quanto l'evoluzione dell'eroe stesso, che modella tutti i suoi sforzi di interpretazione sullo scopo principale

dell'esistenza: la costruzione di una
consapevolezza.

la propria legittimazione, il romanzo assume la posizione dominante preconizzata dal Romanticismo e diventa, più di ogni altro genere, il modello letterario della società borghese in espansione. Non si può davvero negare che la frequentazione dell'Ottocento, per un lettore di romanzi, lasci la sensazione di un contatto con i giganti: Balzac e Stendhal in Francia, Dickens in Inghilterra, Tolstoj e Dostoevskij in Russia: nessun altro momento nell'evoluzione del genere comunica un tale senso di totalità, di plasticità, di pienezza dei significati e delle funzioni. La parola romanzesca diventa azione politica, sociologia applicata, affresco storico, strumento per la riforma dei costumi; è il movimento euforico che crea persone e oggetti e mondi smisurati, che riesce a cogliere «tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico» (Lukàcs 1976: 15).

Non bisogna trascurare però le premesse che hanno reso possibile questo trionfo. La grande stagione ottocentesca viene preparata infatti da una sorta di intersezione tra il romanzo e la storia, da quell'interesse dinamico e vitale per lo studio del passato che rappresenta una delle migliori conquiste del Romanticismo. Così, in Inghilterra, mentre Jane Austen esplora con una formidabile intensità di sguardo il mondo limitato e autosufficiente dei suoi romanzi, Walter Scott fa esplodere la materia romanzesca e la proietta su otto secoli di storia scozzese, provocando una vera e propria rivoluzione nell'intera narrativa europea. E non è tanto l'ambientazione nel passato a rendere fondamentale l'opera di Scott, quanto il nuovo modo di percepire e di riscrivere la storia. La sua qualità straordinaria, ha scritto infatti Hugo in un saggio intitolato *Su Walter Scott* (1823), è di essere «un abile mago che vuole [...] innanzitutto essere esatto» (p. 128), un narratore che trasporta il lettore in un mondo da *romance* ma che possiede al tempo stesso tutte le qualità di uno storico fedele. Dall'apparizione di *Waverley*, nel 1814, i romanzi di Scott costituiscono quindi un grande affresco che fa rivivere - attraverso l'organizzazione

drammatica dell'intreccio - epoche e scenari più o meno remoti, che ritrae gli spettacoli della natura e i dettagli degli ambienti, che immerge i personaggi nel tessuto di relazioni della vita sociale.

Il romanzo storico

Il romanzo storico è il quadro di un'epoca più o meno remota che mescola eventi storici e circostanze fittizie, persone realmente esistite e personaggi creati dall'immaginazione. Secondo il suo fondatore Walter Scott, la natura del romanzo storico (*historical romance*) deriva da una fusione del *novel* con il *romance*, da un'attitudine che non vuole invitare i lettori «in un carro volante condotto da ippogrifi», ma che intende comunque trasportarli in un paese «pittoresco» e «romantico» (*Waverley*, p. 63). La formula, più o meno corretta in senso realista, si è diffusa con un'efficacia formidabile negli anni del Romanticismo e ha trovato imitatori in Francia (Hugo, Vigny, Mérimée, Balzac), in Italia (Manzoni, Grossi, Guerrazzi, D'Azeglio), in Germania (Alexis, Scheffel, Fontane, Meyer), negli Stati Uniti (Fenimore Cooper) e in Russia (Gogol' e Puskin).

Date le sue caratteristiche, il problema estetico fondamentale del romanzo storico è il rapporto tra la finzione romanzesca e la verità storica. Da un lato, il grande fascino dei «comпонimenti misti di storia e d'invenzione», come li definiva Manzoni, sta nella possibilità di far rivivere una storia marginale, dimenticata, nascosta tra le pieghe e le fessure degli avvenimenti ufficiali. Ma d'altra parte, tutta la verosimiglianza di questi componimenti si riduce a una semplice

«apparenza di storia», a un'illusione forse più fragile di una menzogna dichiarata; perché sussiste, tra storia documentaria e finzione romanzesca, un'incompatibilità strutturale dovuta all'incontro tra due tipi diversi di verità (il «vero» e il «verosimile» di Manzoni, o il «vero del Fatto» e la «verità dell'Arte» descritti da Vigny nelle *Réflexions sur la vérité dans l'art* [*Riflessioni sulla verità nell'arte*]). In fondo, la difficile integrazione nel tessuto finzionale dei personaggi storici, che possono rimanere in ombra (come nel caso di Hugo o di Manzoni) o apparire «sul davanti della scena» (come nel caso di Vigny), è forse la manifestazione più evidente di un paradosso implicito del romanzo storico, un componimento «nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci debbano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio» (Manzoni, *Del romanzo storico*, p. 210; cfr. anche Lukàcs 1965).

La novità di questo approccio alla finzione e alla storia, come abbiamo detto, ha avuto un influsso incalcolabile sullo sviluppo del romanzo nel primo Ottocento. Ma più delle mode effimere che proliferano in quegli anni, il fattore determinante del fenomeno Scott è la costituzione del romanzo storico come paradigma da assimilare e da superare: è la sua assunzione a modello (o a laboratorio narrativo) da parte di grandi romanzieri come Manzoni e Balzac, che denunciano il loro debito verso «l'Omero del romanzo storico» ma che giungono, attraverso la storia, molto più in là. Nel vuoto narrativo della letteratura italiana, la comparsa dei *Promessi sposi* (nelle due edizioni del 1827 e del 1840-1842) ha effettivamente qualcosa

di prodigioso: Manzoni - con il Nievo delle *Confessioni di un italiano*, pubblicate nel 1868 - è l'unico romanziere italiano del pieno Ottocento che possa reggere il confronto con i giganti europei. La sua rievocazione minuziosa del Seicento lombardo, i quadri di un'umanità concreta e ordinaria, il ritratto degli umili e dei grandi, tutto quel mondo brulicante di uomini e di cose non ha niente del sentimentalismo e della maniera esteriormente scenografica dei vari Grossi, D'Azeglio e Guerrazzi. Il racconto della storia, per lui, è lo strumento più efficace per scongiurare le menzogne del *romance* e l'autenticità un po' arida della storiografia ufficiale, anche se la sua fedeltà intransigente al «vero» lo porterà alle conclusioni radicali che si leggono nel saggio *Del romanzo storico*.

In Francia, ancor più che in Italia, la diffusione del romanzo storico è legata strettamente agli influssi romantici che Madame de Staël aveva introdotto già dai primi anni del secolo. Ed è proprio qui che si realizza, per la prima volta, la formidabile predominanza di un genere che comincia inesorabilmente ad assorbire tutti gli altri; è l'epoca e il luogo in cui si coglie, oltre qualunque intento programmatico, quella relazione organica tra Romanticismo e romanzo che in Germania era rimasta in uno stato quasi embrionale. Come dice Thibaudet, «Vigny, Hugo, Musset, Lamartine scrissero romanzi, senza a-verne la vocazione profonda, solo perché l'entusiasmo dell'epoca romantica lo esigeva» (1992: 131). Va detto però che prima del 1820, quando inizia a farsi sentire l'influsso di Scott, il romanzo francese percorre un tragitto involutivo rispetto alle conquiste del secolo precedente; si inaridisce in un ricorso alla convenzione da cui sono immuni (in parte) solo alcuni buoni romanzi: *René* e *Atala* di Chateaubriand (1801 e 1802), *Obermann* di Sénancour (1804), *Corinne* di Madame de Staël (1807) e soprattutto *Adolphe* di Benjamin Constant (1816).

In questo panorama, come dicevamo, il romanzo storico agisce come una forza di rinnovamento totale. L'esempio di Scott, anche se parzialmente travisato, diventa il punto di riferimento dei giovani scrittori romantici: diventa il modello di Vigny, di Mérimée, di Gautier e di Hugo; diventa, soprattutto, il modello del primo Balzac dei *Chouans* (1829), che renderà omaggio a Scott nella prefazione alla *Commedia*

umana (1842) e che dimostrerà di averne compreso la lezione nel modo più profondo, spostando lo sguardo dalle epoche passate al divenire storico della società contemporanea.

Ma i romantici francesi, oltre alle tentazioni dell'epopea storica, hanno trovato nel romanzo anche uno strumento di espressione personale: ne hanno fatto un diario intimo, o uno specchio dalla curvatura deformante: vi hanno fuso e ricreato, in forma di confessione o di autobiografia fittizia, il destino e le avventure e le passioni del loro stesso io. Già Chateaubriand e Madame de Staël, secondo Thibaudet, avevano scritto «i loro romanzi con lo stesso inchiostro delle memorie» (1992: 265); ora è il momento delle trasposizioni autobiografiche di Sainte-Beuve (*Voluttà*, 1834), di Musset (*Confessioni di un figlio del secolo*, 1836), di Lamartine (*Raphael*, 1849). Anche George Sand si inserisce in questo filone del romanticismo personale, dove il romanzo è una sorta di autobiografia traslata, uno strumento di espressione del sentimento che, «in un senso o nell'altro», deve essere «innanzitutto romanzesco» (*Impressions et souvenirs*, p. 343).

Gli stessi romanzi di Stendhal, a un livello più alto, scaturiscono da una sorta di travestimento multiplo e ambiguo, da una presenza subito dislocata e deformata - trasfusa in romanzo - che rimanda, sotto la cifra elusiva dello pseudonimo, alla vita di Henry Beyle (il vero nome di Stendhal). Il romanzo è uno specchio, dice Stendhal in *Il Rosso e il Nero* (1831) e nella prefazione a *Lucien Leuwen* (1834); è «uno specchio che portiamo lungo la strada» e che riflette, in base alla realtà che ci circonda, «l'azzurro dei cieli» o «il fango dei pantani» (*Il Rosso e il Nero*, p. 403). Ma il realismo di Stendhal non può essere compreso, per via di questa metafora, sotto l'etichetta del rispecchiamento passivo: è un realismo in qualche modo epico, che non si rassegna al grigiore borghese della Restaurazione ma nasce spontaneamente con l'amore, l'intrigo, l'eroismo. I giovani protagonisti (o meglio, gli «eroi») dei suoi romanzi sono frammenti di personalità che vivono di una sostanza nuova: sono combinazioni e ricomposizioni che permettono di variare un'esperienza personale e di raccogliere, lungo il ritmo libero di una vita, i tratti essenziali delle varie epoche.

L'altro gigante del primo Ottocento francese, l'uomo fatto

romanzo, il Napoleone della penna, il più formidabile narratore della letteratura occidentale, imprime alla forma e alla materia del romanzo un canone che nessuno, in seguito, potrà permettersi di trascurare. Ciò che lascia sgomenti, nel rapporto con Balzac, è proprio il senso monumentale e policentrico dell'architettura romanzesca: «non basta essere un uomo» scrive nell'introduzione agli *Studi di costume*, «bisogna essere un sistema [...] Walter Scott più un architetto» (i, pp. 1151-1152). La *Commedia umana* diventa allora una cattedrale, un universo con la sua geografia, la sua genealogia e la sua araldica. Il principio del ritorno dei personaggi - ripresi e moltiplicati da un romanzo all'altro - è la grande trovata che permette a Balzac di costruire un romanzo unico, un Libro dei libri, a immagine della società di cui ha voluto esprimere la verità globale. L'idea prima di questa impresa, scrive infatti nella prefazione, gli è venuta «da un paragone tra l'Umanità e il Regno animale», da una parziale analogia che si può riscontrare tra le «Specie Zoologiche» e le «Specie Sociali» (I, pp. 7-8). Fare «concorrenza all'anagrafe» significa allora costruire un sistema completo della società (o della «natura sociale»), nel quale i *tipi* - più degli individui - possano essere descritti e classificati in una composizione unitaria. La struttura prevede tre grandi strati sovrapposti: gli *Studi di costume* (divisi a loro volta in sei «gallerie»: *Scene della vita privata, di provincia, parigina, politica, militare e di campagna*), che descrivono gli «effetti» e formano «la storia generale della Società»; gli *Studi filosofici*, che risalgono alle «cause» degli eventi; e gli *Studi analitici*, che dovrebbero ricercare i «principi» di tutto il movimento (I, pp. 11-12 e 18).

Quanto all'atteggiamento di Balzac, si sa che il suo intento programmatico era di essere uno «storico fedele e completo» (IV, p. 961), «il più umile dei copisti» (III, p. 1026), un semplice «segretario» che si limitasse a riprodurre con esattezza un documento preso «dalla vita reale» (IV, p. 963). Ma il suo realismo, come ha detto Baudelaire, non ha niente a che fare con la piatta mimesi di una riproduzione fotografica: la società che ha fuso e ricreato nella *Commedia umana* è un universo trasposto, condensato, a volte trasfigurato da una prospettiva visionaria (si pensi a *La pelle di zigrino*). Più che da un travaso del mondo nel romanzo, l'illusione di realtà deriva

da una

Il romanzo d'appendice

Il romanzo d'appendice (*feuilleton*), più che a una categoria formale o tematica, rimanda a una tecnica editoriale diffusa soprattutto nell'Ottocento: la pubblicazione a puntate nei giornali o nelle riviste. Ma il sistema del romanzo a dispense, inaugurato nel 1836 dalle riviste «La Presse» e «Le Siècle», ha conosciuto un tale successo da delineare i caratteri di un sottogenere ben definito, legato all'espansione in senso popolare del pubblico e alle prime manifestazioni di una pratica che Sainte-Beuve, nel 1840, definiva polemicamente «letteratura industriale». E se i tratti distintivi del *feuilleton* sono legati agli «specialisti» come Eugène Sue, Frédéric Soulié o Alexandre Dumas, si può dire che quasi tutti i romanzieri «maggiori» ne abbiano sfruttato i procedimenti, giungendo talvolta a una padronanza sopraffina delle sue potenzialità (come nel caso di Dickens).

La frammentazione strategica del testo, continuamente scandito da soglie, stacchi e dilazioni temporali tra le puntate, induce infatti il romanziere a giocare con la curiosità dei lettori e a sfruttare in modo massiccio le risorse del suspense, interrompendo la storia proprio nei punti di massima tensione drammatica. Non per niente, il *feuilleton* nella sua forma più tipica (si veda *I misteri di Parigi* di Sue, 1842-1843) sembra quasi la trasposizione romanzesca di un'estetica del melodramma, con gli intrecci fitti di coincidenze, di agnizioni e di colpi di scena, con le opposizioni manichee tra i personaggi e

la seduzione retorica esercitata dall'eccessivo, dallo straordinario, dallo spettacolare (cfr. Brooks 1985).

scomposizione e combinazione di frammenti, da un mosaico brulicante di *dettagli* nei quali, soli, si trova il «vero», ma che diventano la materia prima di una grande immaginazione creatrice. In fondo, la qualità epica e quasi soprannaturale del realismo balzachiano è che il suo mondo non riproduce passivamente il nostro, che non ci propone un calco o una copia di quel che già conosciamo: il suo romanzo è un'«augusta menzogna» che ha il potere di inventare una nuova verità.

Una simile potenza creatrice si ritrova, più o meno negli stessi anni, anche in Inghilterra. Dopo le notevoli premesse poste da Jane Austen, da Scott e da Peacock, la grande stagione del romanzo inglese dell'Ottocento comincia infatti negli anni Trenta, con l'avvento dell'età vittoriana e dei romanzieri che ne hanno fornito, in modo più o meno esplicito, un quadro relativamente uniforme. Il realismo dei vittoriani, secondo Auerbach, non raggiunge però l'autonomia e la forza di penetrazione di quello francese (1956: II, 298), anche perché la situazione più tranquilla della vita pubblica inglese ha permesso agli scrittori di trovare un sostanziale accordo con la loro epoca e con i loro lettori, un accordo che si romperà in modo traumatico nella seconda parte del secolo.

Dickens, ad esempio, vive una sorta di fusione organica con i lettori del suo tempo: è un grande comunicatore, oltre che un grande romanziere, un uomo pubblico conscio del suo potere retorico in cui si mescolano le attitudini del tribuno, del narratore orale, del moralista e dell'incantatore di folle. Nei suoi romanzi, resi spesso difettosi dalle esigenze della pubblicazione a puntate, si coglie l'energia pura della narrazione e il fascino di un mondo che inclina verso le libertà del *romance*, mentre la trasfigurazione fiabesca o infernale suscita l'inevitabile coinvolgimento emotivo del lettore. Sulla base della vita sociale dei suoi tempi, Dickens costruisce infatti

«un altro tipo di realtà» (Allen 1991: 163): architetta trame incoerenti che funzionano come il più sgangherato ed efficace dei meccanismi; abbozza personaggi «piatti» che vibrano subito di una vitalità straordinaria (Forster 1963: 98); delinea infine un tracciato di aperture simboliche in cui tutto, dai quadri sordidi della miseria agli appelli per le riforme sociali, rimanda a un sistema di antitesi fortemente strutturate (innocenza/esperienza, bene/male, umiltà/prepotenza). Non per niente, la sua autentica visione del mondo passa attraverso gli occhi stupiti di Oliver Twist, di David Copperfield (nei romanzi eponimi, 1838 e 1850) e di Pip (in *Grandi speranze*, 1860): lo sguardo del bambino è una sorta di lente che distanzia e trasforma il mondo degli adulti, svelandone la magia segreta e l'orrore: è la prospettiva decentrata che legge, sul tessuto prosaico della realtà quotidiana, la filigrana mai del tutto invisibile ricamata dal sogno, dalla fiaba, dall'allucinazione.

Il mondo di Thackeray è invece saldamente ancorato alla «prosa della vita reale». Non contiene misteri né sorprese, né le risorse romanzesche che vengono coltivate in quegli anni dal rivale Dickens. È il mondo di un grande realista che crea un personaggio straordinario come Becky Sharp e che coglie le dinamiche fondamentali del suo tempo, restituite attraverso il filtro dell'umorismo e dell'ironia. *La Fiera delle vanità* (1847-1848), con il suo eloquente sottotitolo di «romanzo senza un eroe», è quindi un grande quadro di costume della vita sociale londinese nel primo Ottocento, una sorta di monumento capovolto all'ipocrisia e ai vizi della rispettabile società vittoriana, votata al culto dell'apparenza e della simulazione. Per il resto, il romanzo inglese di questa metà del secolo è rappresentato soprattutto dalle «commedie umane» di Anthony Trollope, dalle trasposizioni autobiografiche e romantiche di Charlotte Brontë, con le sue eroine solitarie e passionato, e da un'opera pressoché indefinibile come *Cime tempestose* di Emily Brontë (1847), sorella di Charlotte, che con il suo lirismo mistico e sospeso dà piena coscienza dello scarto che si sarebbe prodotto, di lì a qualche anno, con la comparsa dei primi romanzi di Meredith e di George Eliot.

4. Il secondo Ottocento: l'impasse del Naturalismo

Alla metà del secolo, la linea evolutiva del romanzo europeo assume una configurazione sinuosa, come se il tracciato del primo Ottocento venisse reciso e dislocato più a est, alla periferia dell'impero, dove troverà una continuazione potente e inaspettata. Tolstoj e Dostoevskij, più che Flaubert o Zola, sono stati infatti i veri eredi di Stendhal e di Balzac; la grande stagione romanzesca russa, più che il Naturalismo francese o la seconda fase dell'età vittoriana, ha recuperato l'euforia creativa di quei giganti per prolungarla - arricchita - fino alle soglie del Novecento.

Ciò che colpisce della situazione russa, rispetto alle altre letterature, è la relativa anomalia del contesto e la ricchezza impressionante dei risultati. E' vero forse che un simile trionfo del romanzo, in Russia, non sarebbe stato possibile senza l'assimilazione dei modelli di vita e di pensiero dell'Europa moderna, ma è altrettanto vero che questi modelli (soprattutto francesi e tedeschi) sono stati trapiantati in un terreno di coltura che ha reagito in modo drammatico, contraddittorio, spesso radicalmente ostile. Basta pensare che in Russia, paese socialmente e politicamente arretrato, popolato di preti e di impiegati, di latifondisti reazionari e di contadini miserabili, mancava proprio quella borghesia illuminata che nel resto d'Europa aveva costituito un fattore determinante per la nascita del romanzo. Eppure, da questa miscela di comunicazione e di isolamento, di influsso straniero e di verginità originaria, di raffinatezza intellettuale e di miseria spaventosa, è nato un tipo particolare di romanzo che fu percepito dopo il 1880 come qualcosa di formidabile e di insolito: un romanzo realista e metafisico al tempo stesso, sordido e profetico, popolato di uomini dai sentimenti estremi e dai laceranti conflitti interiori, un romanzo in cui traspariva «un'immediatezza di vita» ormai scomparsa «nella civiltà occidentale del XIX secolo» (Auerbach 1956: II, 302).

In particolare, questo tipo di romanzo riusciva a conservare alcune funzioni (cognitive, morali, sociali) che in altri paesi si stavano inesorabilmente svuotando, travolte dalla brusca presa di coscienza che aveva seguito le delusioni politiche del 1848. Mentre nel resto d'Europa il romanziere diventa un osservatore

cinico e impassibile, ormai pronto a recidere il legame organico con il pubblico e a rifugiarsi nelle ideologie dell'«arte per l'arte», il romanziere russo è ancora un testimone che partecipa alle vicende del suo tempo e che apre - con il romanzo - lo spazio della ricerca, della discesa agli inferi, della redenzione. E se il discorso vale soprattutto per l'opera dei due giganti, Tolstoj e Dostoevskij, non bisogna dimenticare i grandi traguardi raggiunti da Puskin (*La figlia del capitano*, 1836), da Gogol' (*Le anime morte*, 1842), da Goncarov (*Oblomov*, 1859) e da Turgenev (*Padri e figli*, 1862, *Terra vergine*, 1877), che per i suoi legami con le tendenze letterarie di quegli anni, soprattutto francesi, fu il primo romanziere russo a essere letto e apprezzato in Occidente. Non per niente Henry James, che lo amava per le sue qualità tecniche e per le sue notevoli doti di ritrattista, lo ha definito «un osservatore devoto e attento» al quale manca, rispetto ai puri creatori, «quel fascino grandissimo che nasce da una inventività sbrigliata» (*La lezione dei maestri*, p. 28).

Per i lettori europei, la ricezione di Tolstoj e di Dostoevskij dopo il 1880 ha invece qualcosa di sconvolgente. E' soprattutto con la traduzione dei loro testi che prende forma l'immagine anomala e poderosa del continente romanzesco russo. In particolare, l'opera di Dostoevskij - che Nathalie Sarraute ha definito «il precursore di quasi tutti gli scrittori europei contemporanei» (1959: 21) - denuncia una serie di inquietudini che si proiettano in modo deciso verso la letteratura del Novecento (basta pensare all'immagine di Pietroburgo, sfondo metropolitano e alienante di alcuni suoi romanzi). Dopo i tentativi degli anni Quaranta con il romanzo di tipo sociale (*Povera gente*), Dostoevskij compie effettivamente un salto, tracciando un solco profondo nella sua opera e nell'intera letteratura occidentale: delinea - con la confessione sconvolgente delle *Memorie dal sottosuolo* (1864) - uno dei miti fondatori del romanzo novecentesco e il presupposto poetico dei suoi grandi romanzi: *Delitto e castigo* (1866), *L'idiota* (1868-1869), *I demoni* (1871-1872) e *I fratelli Karamazov* (1879-1880). Sono romanzi popolati di figure squallide e bizzarre, di vittime patetiche e di travolgenti invasati: assassini filosofi, fanciulle offese, nichilisti, indifferenti, alcolizzati, parricidi, miseri impiecati e spiriti

mistici; personaggi che vibrano quasi sempre di un'altissima tensione morale e intellettuale, che sondano abissi ed enigmi e ricercano un sentiero praticabile verso la luce, un postulato etico o religioso che possa affermare l'io senza negare radicalmente l'*altro*, senza schiacciare la coscienza sotto il peso reificato del mondo.

Tolstoj è stato uno degli ultimi grandi creatori; è stato forse l'ultimo narratore che abbia potuto concedersi il diritto indiscusso dell'invenzione, il respiro ampio dell'epopea, quell'«echeggiare dei grandi accordi» che - secondo Forster - risuonano ovunque senza svelare la mano di chi li ha prodotti (1963: 59). Con *Guerra e pace* (1865-1869), il romanzo diventa il genere dello spazio, oltre che del tempo: innesta la durata romanzesca su un'estensione panoramica che è al tempo stesso la Russia e la natura e l'avventura perenne dell'uomo, mentre i flussi particolari degli eventi lasciano filtrare il senso di una Storia più profonda, dal movimento ciclico e sinfonico. In fondo, questa esuberanza creativa che vuole cogliere e riprodurre la totalità delle cose, che non mira alla concentrazione drammatica ma all'estensione vitale, che sembra quasi condurre la forma romanzesca verso i limiti dell'informe, non potrebbe mostrare un contrasto più evidente con il processo evolutivo del romanzo nella seconda metà dell'Ottocento. Mentre nel resto d'Europa trionfano le correnti del Realismo e del Naturalismo, mentre la creazione romanzesca conosce le torture stilistiche di Flaubert e le raffinatezze formali di Henry James, Tolstoj rimane un «realista di vecchio stampo» (Lukàcs 1976: 203) che raccoglie l'eredità della tradizione narrativa e la conduce ai vertici delle sue possibilità, o a una soglia di nonritorno, oltre la quale si assisterà a uno svuotamento delle funzioni e a una restrizione irreversibile dei mondi narrabili.

L'avventura romanzesca di Flaubert contiene già, in embrione, questo senso di estenuazione, di sterilità, di interrogazione ansiosa e sfiduciata sul senso della letteratura. Basta leggere la sua bellissima *Corrispondenza*, soprattutto negli anni cruciali della redazione di *Madame Bovary*, tra il 1851 e il 1857, per accorgersi che l'intero edificio è incrinato e che la frattura si dilata con rapidità prodigiosa, come una

rivendicazione improvvisa del vuoto. La letteratura, ci dice infatti Flaubert, è un lavoro che si ama di «un amore frenetico e perverso»; è un «caro tormento» e «una fatica atroce», una tortura o una vocazione disperata che rende «impossibile vivere un solo giorno senza grattare questa piaga incurabile, che [...] corrode» (*Extraits de la Correspondance* [Estratti della *Corrispondenza*.], pp. 69, 104, 39, 195). Ma ciò che marca davvero la distanza, rispetto ai grandi creatori come Rabelais o Cervantes, non è certo una carenza di stile o di talento, la padronanza di quegli «espedienti» e «trucchi» che non sono mai giunti, nella storia dell'arte romanzesca, a un tale grado di raffinatezza: «no, ciò che ci manca è il principio intrinseco, l'anima della cosa, l'idea stessa del soggetto» (ivi, p. 50).

Per questo l'anno di *Madame Bovary*, il 1857, rappresenta una sorta di spartiacque nell'evoluzione del romanzo ottocentesco: è l'evento che sancisce la metamorfosi del genio romantico in un artigiano «cosciente e tenace», come ha scritto Maupassant; è il sipario che congeda i vari Julien Sorel o Rastignac per introdurre un Frédéric Moreau che non arriva nemmeno a perdere le illusioni, perché la sua *Educazione sentimentale* (1869) è una spirale statica che sgorga dal vuoto e sbocca ancora nel vuoto, sullo stesso fondo di noia e di inerzia rassegnata. E' vero che questo Flaubert lucido e spietato, martire di una verità «orribile, crudele e nuda» (*Extraits de la Correspondance*, p. 25), nasconde un altro Flaubert affascinato dall'esotismo cartaginese di *Salambò* (1862) e dalle visioni barocche della *Tentazione di Sant'Antonio* (1874). Ma è altrettanto vero che la scissione tra le «due tendenze dello spirito», tra questi «due ideali contraddittori», dipende da una diversa reazione (fedeltà mimetica o evasione fantastica) a una realtà comunque mediocre, sordidamente borghese, impregnata di quella *bêtise* che verrà trasposta nell'enciclopedia paradossale di *Bouvard e Pécuchet* (1881).

La vicenda letteraria di Flaubert, il suo tormento di uomo e di scrittore, può essere quindi l'emblema della contrazione subita dalle ambizioni romantiche di inizio secolo, che solo un genio visionario e fuori tempo come Hugo poteva prolungare - con *I Miserabili* - fino al 1862¹. Anche i nuovi dogmi dell'oggettività e dell'impersonalità, più che a un'evoluzione delle tecniche, rimandano a un mutamento di tipo cognitivo ed

epistemologico, perché lo stile, come aveva capito Flaubert prima di Proust, non è un problema di retorica ma è una qualità della visione, «un modo assoluto di vedere le cose» (*Extraits de la Correspondance*, p. 63). Ritirarsi dal romanzo, per lo scrittore, rinunciare al coinvolgimento personale non significa ancora sancire la morte di Dio (o di se stesso), ma equivale in qualche modo a renderlo superfluo, quel Dio, a farlo irrilevante, «presente dappertutto e visibile in nessun luogo»: significa lasciare, dietro un velo di «impassibilità nascosta e infinita» (ivi, p. 95), la presenza inerte di un mondo che reclama disperatamente un senso.

Così, mentre l'eroe romantico è pronto a trasformarsi in un inetto borghese, il romanziere-demiurgo diventa un osservatore critico che priva il romanzo di molte sue funzioni, riducendolo a un oggetto esteticamente autonomo o a un semplice strumento di analisi sociale. Il movimento del Realismo, teorizzato in modo piuttosto disorganico dalla rivista «*Réalisme*» di Philippe Duranty (1856-1857), da una raccolta di saggi di Champfleury (*Il realismo*, 1857) e da alcune prefazioni dei fratelli Goncourt, nasce quindi da un proposito consapevole di riduzione, da una fedeltà non convenzionale ai «documenti umani» e da un bisogno di imporre al romanzo - come si legge nella prefazione a *Germinie Lacerteux* (1864) - «gli studi e i doveri della scienza».

Su queste esigenze ancora confuse di un rigore scientifico, accompagnate da un'inclinazione quasi morbosa per le realtà «basse» e popolari, Zola innesterà qualche anno più tardi i propositi entusiastici delle nuove correnti del Positivismo, teorizzando l'applicazione alla letteratura del metodo sperimentale di Claude Bernard. Per il teorico Zola, la relazione (o l'equivalenza) tra esperimento e romanzo, almeno sulla carta, si regge su una semplice traslazione di ruoli: se lo sperimentatore, come aveva detto Bernard, è «il giudice istruttore della natura», i romanzieri sono «i giudici istruttori degli uomini e delle loro passioni» (*Il romanzo sperimentale*, p. 58). Lo scienziato sta allo scrittore come la natura sta alla vita umana. Estendere il ruolo delle scienze sperimentali «allo studio delle passioni ed alla rappresentazione dei costumi» (ivi, p. 116) significa quindi rinnegare l'irresponsabilità romantica e sancire il primato dell'«osservazione» e dell'«analisi»,

trasformando il presunto genio creatore in uno scienziato scrupoloso e obiettivo, intento soltanto a raccogliere i «documenti» e a «redigere i verbali» (ivi, p. 229).

Far muovere personaggi reali in un ambiente reale, offrire al lettore un brandello di vita umana: il romanzo naturalista è tutto qui.

Poiché l'immaginazione non è più la qualità dominante del romanziere, che cosa l'ha sostituita? Occorre sempre una qualità dominante. Oggi la qualità principale del romanziere è il senso del reale. [...]

Il senso del reale consiste nella capacità di vedere la natura e di rappresentarla così come è. (ivi, p. 215)

In questo modo, il peso degli intenti programmatici (e strategici) ha contribuito alla sintesi di una certa vulgata naturalista e alla formazione di una vera e propria «scuola» (idea respinta dallo stesso Zola ma legittimata, di fatto, dalla pubblicazione nel 1880 di un'opera collettiva, *Le serate di Médan*). E' significativo comunque che i risultati migliori, dal punto di vista letterario, coincidano con una vistosa discrepanza tra progetto enunciato e opera conclusa, tra teoria e pratica, del romanzo. Il romanziere Zola, che vorrebbe analizzare - da fisiologo sociale - gli influssi dell'ambiente e del «fattore ereditario», dimostra in realtà un'energia creativa che trascende i dogmi un po' rigidi della sua professione di fede; e costruisce, nel grande ciclo dei *Rougon-Macquart*. *Storia naturale e sociale di una famiglia sotto il Secondo Impero* (1871 -1893), una cosmologia piena di simboli, di miti e di visioni, grazie a una strana miscela stilistica e formale che potremmo definire, con Thibaudet, un «Naturalismo epico» (1992: 401).

Del resto, l'ortodossia naturalista era ben lontana dal raccogliere un consenso indiscriminato. A parte i romanzieri del tutto estranei al movimento, tipo Barbey d'Aurevilly o Fromentin, anche i compagni di strada come Alphonse Daudet e Maupassant (che faceva parte del gruppo di Médan) mantennero sempre un certo margine di autonomia rispetto ai dettami del caposcuola. Con le sue sorprendenti note della prefazione a *Pierre e Jean* (pubblicato nel 1888), Maupassant dimostra infatti di essere l'erede diretto di Flaubert, più che un

qualunque discepolo di Zola. La cura rigorosa della composizione e dello stile, per lui, rappresenta l'unico strumento efficace per cogliere la «verità irrecusabile e costante» dell'arte, questa sofisticata e cristallina illusione verbale che non mostra una «fotografia banale della vita», ma una «visione più completa, più avvincente, più probante della realtà stessa» (p. 10).

In ogni caso, la portata del movimento naturalista è stata tale da varcare i confini della Francia, raggiungendo per vie più o meno traverse la Scandinavia (soprattutto con Strindberg), l'Italia e la Germania. Il Verismo italiano, nato su una realtà politica e sociale molto più chiusa e arretrata di quella francese, rappresenta infatti una versione ridotta - inevitabilmente provinciale - del Naturalismo europeo, una tendenza che si è espressa anche nelle forme di un impressionismo folclorico e bozzettistico (soprattutto nella linea toscana di Mario Pratesi e Renato Fucini). Ma la teoria e la prassi del Verismo «maggiore», quello dei *Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo* (1881 e 1889), dei *Viceré* (1894) e del *Marchese di Roccaverdina* (1901), hanno determinato comunque un grande rinnovamento nel panorama immobile della narrativa italiana, risalendo ai presupposti estetici che erano stati elaborati dai romanzieri francesi: analisi delle passioni con «scrupolo scientifico»; attenzione esclusiva al «fatto nudo e schietto»; utilizzo di una tecnica impersonale che permetta l'apparente autonomia di un'opera - come diceva Verga nella prefazione a *L'amante di Gramigna* (1880) - che sembra «essersi fatta da sé» (*Tutte le novelle*, I, pp. 191-192).

Quanto all'area linguistica tedesca (Prussia, Austria e Svizzera), persistono e si aggravano i limiti di quella mancata consapevolezza che aveva inibito la formazione di un realismo maturo. Se si pensa che i contemporanei di Flaubert e di Zola sono i vari Gutzow, Freytag, Raabe e Rosegger, si capisce quanto sia rimasto provinciale e arretrato il romanzo tedesco dell'Ottocento. Nemmeno un grande narratore come Gottfried Keller sfugge a una certa limitazione di orizzonti, al carattere peculiarmente svizzero di un mondo che rivive nella luce calma e serena della sua saggezza, del suo umorismo, di quell'amore per il piccolo e il grazioso che ha fatto parlare di un «realismo poetico» (Mittner 1964: III, 505). Soltanto tra gli

anni Ottanta e Novanta, quando incomincia a farsi sentire l'influsso di Zola, di Tolstoj e di Dostoevskij, la letteratura tedesca entra in una nuova fase che la rimette al passo con i tempi, anche se l'ansia di svecchiamento e di modernità agisce in modo ancora anomalo e contraddittorio. Si può dire infatti che la definizione di un'arte naturalistica tedesca, realizzata nel teatro di Gerhart Hauptmann, sia fallita completamente nel campo del romanzo, caratterizzato dallo scarto tra la validità delle dichiarazioni programmatiche e la povertà dei risultati concreti. Non è un caso che lo stesso Theodor Fontane, anche nei suoi migliori romanzi sociali come *La signora Jenny Treibel* o *Effi Briest* (1892 e 1894), abbia aderito soltanto in parte ai movimenti di fine secolo, mantenendo i legami con un tipo di romanzo che precedeva «di una generazione il vero realismo di un Flaubert o di una George Eliot» (Mittner 1964: III, 741). In fondo, grazie a un suggerimento di Auerbach, l'anomalia del romanzo tedesco dell'Ottocento può essere fissata nell'emblema di un trionfo tardivo e paradossale: la comparsa, sulla soglia del nuovo secolo, nel 1901, quando il Naturalismo entra in crisi ed è imminente il crollo dell'edificio formale ottocentesco, del «primo grande romanzo realistico» scritto in area tedesca: *I Buddenbrook* di Thomas Mann (cfr. Auerbach 1956: II, 296).

La narrativa inglese, che non subisce un influsso diretto da parte delle dottrine naturaliste, registra un mutamento che la proietta addirittura più in là, oltre la crisi del Naturalismo, verso la strada maestra additata già da Flaubert e da Dostoevskij. Rispetto a narratori come Dickens e Trollope, la comparsa di George Eliot o di Thomas Hardy segna infatti una fase ulteriore nell'evoluzione del romanzo inglese: è la soglia che congela le funzioni letterariamente «innocenti» dei primi vittoriani, con la loro creatività spontanea e un po' *naïve*, per inserire nel corredo del romanziere una nuova «serietà» estetica e morale (cfr. Allen 1991: 219).

Per questo, i romanzi di George Eliot - da *Adam Bede* (1859) al *Mulino sulla Floss* (1860), da *Middlemarch* (1871-1872) a *Daniel Deronda* (1876) - affiancano la presenza costante del pensiero, di un'attitudine filosofica e riflessiva, al dono di un'osservazione attenta, minuziosa, capace di «far

crescere un essere nella sua interezza, insensibilmente, senza scosse - o quasi» (Thibaudet 1938: 97). E' il senso del reale fuso con la percezione della durata, la resa psicologica di un personaggio che non si riduce a una caricatura o a una pura funzione dell'intreccio (si veda Dickens), ma che diventa a sua volta l'intreccio, perché le sue scelte morali costituiscono la forma stessa del romanzo, di una storia interiore chiusa nel cerchio più ampio dell'ambiente sociale e del mondo. Lo stesso Meredith, con una sorta di fusione tra psicologia, commedia sociale e arguzia, sottopone l'intreccio a un processo di sottrazione, di rarefazione, di rallentamento, a profitto di una nuova tecnica espressiva che possa trascrivere -come si legge nell'*Egoista* (1879) - «lo specchio interiore, che è lo spirito che tutto abbraccia e condensa» (i, p. 4). La strada imboccata da Thomas Hardy conduce invece alla tragedia, più che alla commedia o alla pura analisi psicologica. La concezione cosmica e amara di romanzi come *Tess dei d'Urbervilles* (1891) o *Jude l'oscuro* (1895), le brevi rivelazioni che strappano gli uomini e le cose al flusso quotidiano della vita, rendendoli straordinariamente evidenti, giustificano la coscienza di quella «serietà» che ha trasformato il romanzo -come ha scritto Virginia Woolf nel 1928 - in «un mezzo per dare delle impressioni veritiere, anche se crude e violente, della vita di uomini e donne» (*Ritratti di scrittori*, p. 208).

Del resto, negli ultimi decenni del secolo, il riconoscimento di questi nuovi caratteri viene ulteriormente definito e precisato. La disciplina tecnica del romanziere, la pratica del romanzo come arte sofisticata e autocosciente, il nesso inestricabile tra etica ed estetica diventano - soprattutto per Henry James - i parametri di una basilare onestà nei confronti del lettore, le regole di un «compito sacro» che riassume tutta la libertà «bella e terribile dell'arte». Se la poetica del Naturalismo ortodosso, come abbiamo detto, fa poca breccia nel romanzo inglese (con l'eccezione parziale di George Gissing e di George Moore), è soprattutto la grande lezione di Flaubert - attraverso Turgenev e Maupassant -che indica ai romanzieri migliori il cammino da seguire. Come ha scritto James nell'*Arte del romanzo* (1884), il romanzo moderno ha compensato la perdita di una lieve e insostituibile *naïveté*, quella di Dickens e di Thackeray, con l'acquisizione dei «vantaggi corrispondenti»:

si è dotato di «una teoria», di «una convinzione» e di «una consapevolezza della propria natura»; è diventato «l'espressione di una fede artistica» e «il risultato di una scelta e di un confronto» (p. 35). Così, per James, tutti gli ingredienti di una lucidissima teoria del romanzo (il «rigore tecnico» della composizione e dello stile, la scelta di un «oggetto centrale» con cui pianificare tutto l'insieme, la dissimulazione dei procedimenti e «l'intensità dell'illusione», la concentrazione del punto di vista su un unico personaggio «riflettore») si traducono nella pratica cosciente e sofisticata di romanzi come *Ritratto di signora* (1881) o *Gli ambasciatori* (1903), con il loro perfetto equilibrio strutturale e il calcolo «architettonico» degli effetti e delle proporzioni.

Per questo, la famosa controversia del 1885 tra James e Stevenson è una schermaglia sugli attrezzi da utilizzare, più che un dissidio sugli scopi e sul mestiere dell'artigiano: è il frutto di una divergenza superficiale che non intacca un presupposto perfettamente condiviso. Senza dubbio, la passione di Stevenson per gli avvenimenti «plausibili e straordinari», la sua predilezione per il *romance* e per le avventure «tonificanti» lo hanno condotto a risultati apparentemente lontanissimi dall'arte raffinata e difficile di James. Ma il fascino travolgente dell'*Isola del tesoro* o del *Relitto* (1883 e 1891-1892), quella capacità straordinaria di suscitare e di mantenere vivo l'interesse del lettore, dipende - come ha scritto lo stesso James a proposito del *Dottor Jekyll* (1886) - dall'«arte della presentazione», dalla «forma estremamente efficace» (*The Critical Muse*, p. 263). Se Stevenson insomma, nella sua *Umile rimostranza*, ha organizzato tutta la polemica intorno a un postulato piuttosto imprudente di James, «mettere l'arte in concorrenza con la vita», il suo amico-rivale avrebbe senz'altro sottoscritto le affermazioni sul carattere «geometrico» dell'opera d'arte, sul suo essere «nitida, finita, autosufficiente, razionale, scorrevole, esangue», «come una melodia composta accuratamente da un musicista discreto» (*L'isola del romanzo*, p. 46).

A dispetto delle ovvie divergenze, sia Stevenson che James hanno individuato quindi una singolare distorsione ottica nel progetto mimetico del Naturalismo: hanno capito che qualsiasi calco fotografico del reale, per quanto accurato, restituisce

sempre un'illusione, un inganno, l'immagine capovolta e menzognera di una doppia finzione. Perché la vita, ci dice ancora Stevenson, è «mostruosa, infinita, illogica, improvvisa»: rimane - nella sua energia bruta e inarticolata - letteralmente *innominabile*; «il romanzo non esiste in quanto somiglia alla vita reale [...], ma in quanto se ne distacca in modo totale e incommensurabile, con una differenza che è voluta e

Il romanzo d'avventure

Al livello più semplice, il romanzo d'avventure è una forma progressiva - legata all'archetipo della ricerca, della *quest* - in cui un personaggio centrale attraversa una serie di peripezie dal carattere avvincente e movimentato (cfr. Frye 1969: 248). Le sue principali varianti interne, già definite nell'Antichità e nel Medioevo, sono il romanzo di prove (cavalleresco e barocco), il romanzo di viaggio (soprattutto picaresco) e il romanzo di cappa e spada, che arriva fino ai *Tre moschettieri* di Dumas (1844). E se uno dei modelli del genere viene fissato dal *Robinson Crusoe* di Defoe, è soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento che si assiste allo sviluppo di un moderno romanzo d'avventure, con la comparsa delle opere di Stevenson, di Verne, di Twain, di London, di Wells e di Kipling.

Il romanzo d'avventure gravita dunque verso il *romance*, verso la componente più «romanzesca» e irrazionale della letteratura. E' tipica ad esempio la rinuncia alla caratterizzazione psicologica del personaggio, ridotto a una «pura funzione di peripezie» (Bachtin 1968: 134), per sfruttare l'impatto emotivo del suspense e il potere di seduzione dell'intreccio. In questo modo le aspettative fondamentali del lettore, i suoi desideri e

timori, vengono mobilitati da un'attenta orchestrazione di alcune procedure: la tendenza a eroicizzare il protagonista per favorire l'identificazione, il distacco dalla vita quotidiana e l'evocazione di un mondo *altro* (isole, regioni sconosciute, paesaggi esotici o romantici), l'uso di un repertorio di azioni dal carattere straordinario ed eccezionale (prove difficoltose, pericoli, coincidenze, rapimenti, agnizioni).

significativa, e costituisce a un tempo il metodo e il senso più vero dell'opera» (*ibid.*). Tutta la sfida del romanzo, d'ora in poi, consisterà nel ridurre o nell'esibire apertamente questa differenza, nel renderla comunque ammissibile e giustificabile agli occhi di un osservatore sempre più sospettoso. Negare la legittimità del romanzo o dissolvere in arte la realtà della vita, per il Novecento, saranno gli strumenti opposti e complementari per esorcizzare lo stesso quesito.

5. La cesura novecentesca: traumi e nuove strutture

«In effetti» diceva Maupassant nel 1887, «bisogna essere proprio matti, audaci, imprudenti oppure sciocchi, per continuare a scrivere, al giorno d'oggi» (pref. a *Pierre e Jean*, p. 15). L'eredità dei maestri del passato pesa a tal punto che sembra quasi impossibile, dopo un tale diluvio creativo, rimanere al passo o produrre addirittura qualcosa di nuovo. Ma le parole di Maupassant, riformulando i dubbi e le inquietudini di Flaubert, non riflettono soltanto le angosce e le incertezze che nascono, nelle epoche di eccessiva autocoscienza, da una sindrome dei «venuti tardi». La sua perplessità filtra invece in uno strato più nevralgico e profondo: incide, proprio negli anni dell'apogeo naturalista, le certezze plasmate per più di un secolo da una concezione mimetica della letteratura, perché i cosiddetti «Realisti» - dice

ancora Maupassant - sono piuttosto degli «Illusionisti», e la loro pretesa di «riprodurre il vero» consiste nel «dare l'illusione completa del vero» (ivi, p. 11).

Forse non è casuale che nello stesso anno in cui Maupassant scrive il suo saggio, cinque dei più fedeli discepoli di Zola pubblicano su «Le Figaro» (18 agosto 1887) un manifesto che annuncia la loro uscita dal movimento naturalista, considerato superficiale nei metodi e insufficiente nei risultati. Che la denuncia nasca proprio dal cuore della scuola, dagli stessi seguaci di Zola, è certo un grave sintomo di crisi che va ad aggiungersi, tra gli altri, ai proclami di Ferdinand Brunetière e di Léon Bloy sulla «bancarotta» o sul «funerale» del Naturalismo. Intanto, verso il 1890, inizia il regno dei cosiddetti «maestri ufficiali» (France, Loti, Bourget, Barrès) che si opporranno al Naturalismo senza rinnovare davvero il romanzo, esplorando zone che confinano piuttosto con il saggio, il diario intimo o la prosa d'arte. Del resto, già il naturalista Joris-Karl Huysmans aveva intuito che le concezioni estetiche di Zola conducevano in un vicolo cieco, che quel tipo di romanzo era ormai moribondo, incapace di evoluzione, bloccato in un'*impasse*. L'apparizione di *A ritroso* (1884), uno dei modelli del Decadentismo di fine secolo, è una sorta di bomba che esplode in pieno Naturalismo e che esprime il bisogno - come dirà lo stesso Huysmans nel 1903, in una prefazione aggiunta al libro - «di spezzare i limiti del romanzo», di «sopprimere l'intreccio tradizionale, perfino la passione e la donna, [di] concentrare il fascio di luce su di un solo personaggio, [di] fare a ogni costo del nuovo» (p. 26).

Le stesse aspirazioni, le stesse esigenze di superare il Naturalismo si manifestano, più o meno negli stessi anni, anche negli altri paesi d'Europa. La diffusione di un decadentismo estetizzante, nutrito di Nietzsche e di Schopenhauer, il rifiuto di tutto ciò che sembra volgare, banale, ordinario, il culto raffinato del mondo interiore fanno saltare - inevitabilmente - le prerogative dell'indagine sociale e la poetica dei «documenti umani». Fogazzaro e D'Annunzio in Italia, Pater e Wilde in Gran Bretagna, Schnitzler, Wassermann e il primo Heinrich Mann in Germania: il nuovo romanzo, con un intreccio sempre più rarefatto e un'attenzione quasi esclusiva per la psicologia dell'individuo, rifugge

dall'apparenza immediata del reale per cercare il segreto nascosto dietro la sua scorza, perdendosi, nei casi peggiori, in una miscela ambigua di spiritualismo, di sensualismo e di lirismo torbido. E' evidente comunque che un simile attacco sferrato contro il Naturalismo, se concorreva a metterne a fuoco i problemi, non era ancora in grado di risolvere una crisi che andava ben oltre un conflitto sulle tecniche o sui contenuti. In questo senso, il superamento del Naturalismo non riguarda soltanto una vicenda culturale o un avvicinamento tra scuole letterarie, perché la sua crisi segna la crisi del romanzo stesso: è il crollo dell'enorme edificio ottocentesco che alla fine del secolo raggiunge, in uno stesso punto, la sua realizzazione più compiuta e il suo declino, rimettendo in gioco questioni apparentemente archiviate come lo statuto e la legittimazione del genere romanzesco.

La fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento sono attraversati infatti da un groviglio di nuovi fermenti, di traumi, di

Il romanzo «di genere»

Il romanzo «di genere» si colloca ai margini della cosiddetta letteratura «alta», in quella regione periferica della produzione romanzesca che è stata definita «letteratura industriale», «commerciale», «popolare» o «di massa», e che oggi viene compresa sotto il termine relativamente neutro di «paraletteratura» (cfr. Couégnas 1997). Si tratta di un campo variegato e multiforme - molto legato al cinema, alla televisione e ai fumetti - in cui possono essere isolate diverse sottospecie: il romanzo poliziesco o «giallo» (*detective novel*), fondato da Poe e da Wilkie Collins e poi sviluppato da Émile Gaboriau, da Gilbert Keith Chesterton, da Arthur Conan Doyle, da Georges Simenon e da Agatha Christie; il romanzo di spionaggio di Ian

Fleming o di John Le Carré; il romanzo di fantascienza di Isaac Asimov o di Ray Bradbury, eredi di Wells e di Verne (ma anche degli «anti-utopisti» Huxley e Orwell); il romanzo «rosa» delle serie femminili; il romanzo umoristico alla Wodehouse; il romanzo cosiddetto «per ragazzi».

Anche se non è sempre facile tracciare un confine netto tra produzione «alta» e «bassa» (chi potrebbe inserire Collodi o Tolkien, ad esempio, nella casella degli «autori per ragazzi»?), è possibile tuttavia isolare alcuni tratti che caratterizzano il romanzo paraletterario rispetto al romanzo propriamente detto. I testi «di genere» sono basati infatti sulla ripetizione di formule e di motivi, più che sulla creazione di nuove forme: la loro riuscita non si misura sull'innovazione e sulla rottura, ma proprio sulla conformità al genere, sulla tendenza a confermare le attese e a proporre alcuni schemi o modelli fortemente codificati, che il lettore può immediatamente riconoscere. In questo modo, anche i contrassegni esteriori - il titolo, la collana in cui viene pubblicato il libro, l'aspetto grafico della copertina - inquadrano immediatamente il testo in un paradigma molto definito, governato da una grammatica di regole precise e di situazioni ricorrenti.

scoperte, da un caos di tendenze e di «ismi» in cui il romanzo transita come in una tempesta. Il Naturalismo cede sotto gli attacchi del Simbolismo, dell'Impressionismo e del Decadentismo, senza che nella lotta si profili una direzione chiara per l'evoluzione del romanzo. La maggior parte dei tentativi intrapresi in ambito narrativo, fino alla Prima guerra mondiale, mostra i caratteri di una continua insoddisfazione,

di una ricerca inquieta, di un'esplorazione spesso caotica e confusa di nuove possibilità. Si diffondono romanzi psicologici, romanzi a tesi, romanzi commerciali e di pura evasione, romanzi storici, simbolisti, sociali, esotici, strapaesani e poetici; si moltiplicano i dibattiti, i proclami teorici, gli annunci della crisi o della morte imminente del romanzo.

In clima avanguardistico, l'incertezza lascia il posto al disprezzo e alla negazione radicale, mentre il romanzo diventa l'emblema di un'arte borghese che si vorrebbe irridere e condannare a una scomparsa definitiva. Se i dadaisti negano l'arte stessa, la tensione espressionista frantuma il testo in una composizione breve e densa, incompatibile con un compiuto sviluppo narrativo. Il Surrealismo, soprattutto nel *Primo manifesto* di André Breton (1924), intenta processi contro il romanzo e contro l'«atteggiamento realista», «fatto di mediocrità, di odio, di piatta sufficienza» (1966: 17). Le requisitorie di Valéry, a loro volta, mettono a fuoco il carattere essenzialmente disonesto, illusorio e arbitrario del discorso romanzesco, questo *trompe-l'oeil* che inganna il suo pubblico con la menzogna e con l'impostura, con l'efficacia infallibile dei meccanismi rappresentativi e delle pretese (simulate) di verità. Non è un caso quindi che i testi narrativi nati con le avanguardie finiscano per sabotare e demolire la tradizionale macchina romanzesca, con risultati spesso notevoli in se stessi ma assolutamente privi di sbocco: *Monsieur Teste* di Valéry (1896), *Il codice di Perelà* di Palazzeschi (1911), i romanzi dei frammentisti vociani, *Il contadino di Parigi* di Aragon (1926), *Nadja* di Breton (1928), i romanzi di Savinio.

Per questo, nei primi decenni del Novecento, la spinta per un rinnovamento del genere può giungere soltanto dagli scrittori che attraversano le avanguardie (anche in modo indiretto come Federico Tozzi) senza perdere di vista lo scopo, coniugando l'esigenza di superare il Naturalismo con il progetto di una ricostruzione narrativa. Gli scrittori francesi, che da un lato si arrovellano nel tentativo di amalgamare il romanzo con le idee (come nei romanzi a tesi di Paul Bourget), d'altro lato sollecitano le frontiere tra lirica e narrativa per creare l'ibrido di un «romanzo poetico», ispirato a Hoffmann, a Poe e a Ner-val (cfr. Raimond 1985:224). Ma perché questa

fusione o contaminazione di discorsi possa davvero funzionare, come nel *Grande Meaulnes* di Alain-Fournier (1913), è necessario innestare la trasfigurazione poetica su un recupero dell'«avventura», per non dissolvere in un mosaico di frammenti sconnessi - slanci, sogni, visioni - la struttura della macchina narrativa. E se Romain Rolland, nell'immenso ciclo di *Jean-Cristophe* (1904-1912), disloca un'intera summa riflessiva e poetica sul racconto di una vita, Gide passa da un rifiuto categorico nei confronti del romanzo - tra *Paludi* e *I sotterranei del Vaticano* (1895 e 1914), definiti ironicamente *soties*, «farse» - al recupero ambiguo e paradossale dei *Falsari* (1925), dove il romanzo diventa resoconto di vicende e riflessione sul romanzo, dove il testo di Gide si duplica nel diario di un romanziere che sta scrivendo, come in uno specchio, la storia dei *Falsari*.

In Italia, le esitazioni del romanzo mostrano caratteri ancora più accentuati. La generale debolezza della tradizione narrativa, sommata all'influsso delle avanguardie e del frammentismo, si è tradotta in un atteggiamento ostile che rende davvero necessario «reinventare il romanzo», «riscoprire il genere romanzo» (Debenedetti 1996: 18). Pirandello, da questo punto di vista, è una figura di transizione che oscilla tra epoche ed e-stetiche diverse, tra un'improbabile riedizione dei moduli naturalistici e l'impossibilità di rendere conto, con quei moduli, della nuova situazione dell'uomo nel mondo. In romanzi come *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) o *Uno, nessuno e centomila* (1926), Pirandello esprime proprio l'esigenza di adeguare il discorso narrativo ai caratteri di un nuovo personaggio, di una figura ribelle che entra ancora nei meccanismi tradizionali del «romanzesco» ma che li sabotava dall'interno, li sovverte, li inceppa con una materia umana divenuta incompatibile. Anche Tozzi, dal suo orizzonte provinciale e decentrato, sperimenta un modulo inedito per recuperare la narrazione senza tradire la coscienza della crisi. Tra i frammenti di *Con gli occhi chiusi* (1919) e la struttura coesa del *Podere* o di *Tre croci* (1920), la tensione espressionista viene incorporata e rifiuta in una costruzione solida, compatta, dove lo sguardo limpido del Naturalismo non riesce più a riconoscere l'uomo e il suo corpo notturno, il suo emisfero d'ombra, il suo trauma.

Nella letteratura tedesca, attraversata da un groviglio di nuovi fermenti, la situazione del romanzo non appare meno contraddittoria, anche se l'opera di Thomas Mann incomincia a delineare il percorso di una grande rinascita narrativa. Se i *Buddenbrook*, come abbiamo detto, rappresentano il trionfo attardato di un realismo mai compiutamente sviluppato, le opere successive di Mann - *La montagna incantata* (1924), *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933 -1943), *Doctor Faustus* (1947) - compensano le insufficienze della tradizione ottocentesca con l'assimilazione dei nuovi materiali del romanzo: l'autobiografismo, l'avventura interiore, il simbolismo, la riflessione filosofica e morale, la coscienza del declino della civiltà europea.

Quanto alla situazione inglese, si può dire che i sintomi della crisi siano meno evidenti che nel resto d'Europa, perché il romanzo - già ai primi del secolo - ha avviato il moto di rinnovamento che culminerà con le rivoluzioni di Joyce e di Virginia Woolf. Nel 1903, l'edizione postuma del romanzo di Samuel Butler, *Così muore la carne*, è una sorta di bomba a orologeria che abbatte gli ultimi ruderi del grande edificio vittoriano, proponendo l'immagine di un nuovo eroe «arrabbiato» che influenzerà Lawrence e anche il primo Joyce. Intanto, tra il 1897 e il 1915, compaiono i grandi romanzi di Conrad (*Lord Jim*, *Nostromo*, *L'agente segreto*, *Vittoria*) che affrontano da un nuovo punto di vista le inquietudini perenni del male, dell'ignoto, della solitudine tragica dell'uomo. In questo avvio di secolo, l'opera di Conrad rappresenta il segnale migliore della vitalità del romanzo inglese, che fino agli anni Trenta avrebbe ricevuto il contributo di scrittori come Ford Madox Ford, Arnold Bennett, John Galsworthy e Edward Morgan Forster.

Tutti questi elementi - le situazioni estreme di Conrad, il trauma originario di Tozzi, l'autocoscienza di Gide e di Pirandello - testimoniano che il Novecento si annuncia come una fase essenzialmente critica, nella quale il romanzo è soggetto a un ripensamento che finirà per minare e dissolvere il sistema dei suoi paradigmi. Non è un caso quindi che i primi decenni del secolo siano percorsi, anche in letteratura, dalla coscienza di uno scarto, dal senso di un trauma epocale. «Non

si può più ricominciare», come scriveva Valéry Larbaud nel suo diario: non è più ammissibile (né onesto) ricalcare ancora le tracce di Dickens e di Balzac, perché quel secolo glorioso è ormai definitivamente concluso, archiviato, intravisto oltre un fossato che si dilata con la violenza di un abisso.

Si sa che è piuttosto rischioso voler dedurre la letteratura dal mondo, ipotizzare una corrispondenza diretta (o un calco) tra due insiemi che comunicano per continui sfasamenti, trasposizioni, metamorfosi. Eppure, l'addensarsi dei segnali di rottura nel primo Novecento, il susseguirsi di traumi, di scoperte, di mutamenti, di rivoluzioni politiche e scientifiche rende del tutto plausibile, anche nel campo del romanzo, l'ipotesi di una teoria della frattura. Perché le strutture romanzesche saltano proprio quando l'uomo inizia a intravedere, sulla soglia del secolo, «un nuovo sistema di coordinate» (Debenedetti 1996: 4). Le teorie di Einstein e di Planck ribaltano le concezioni della fisica classica e si aggiungono, in un processo di inversione epistemologica, alla portata rivoluzionaria del pensiero di Marx e di Freud. La Prima guerra mondiale, la Rivoluzione d'Ottobre, la Seconda rivoluzione industriale, lo sviluppo dei trasporti e delle comunicazioni imprimono una svolta radicale ai costumi, alle idee, alle abitudini della vita sociale e del lavoro. D'altra parte, i tradizionali privilegi del romanziere ottocentesco, che aveva cumulato le funzioni dello psicologo, del sociologo, dello storico e dell'economista, vengono spazzati via dalla fondazione delle scienze umane, mentre lo sviluppo del cinema e dei mezzi di comunicazione restringe la portata del romanzo come strumento di evasione e di informazione documentaria.

Così, il mutamento degli orizzonti segnala che il tempo delle certezze, per il romanzo, si è definitivamente concluso. Il crollo delle impalcature ottocentesche, incrinando la facciata, ha svelato strati ulteriori che impongono di sperimentare nuovi metodi, nuove tecniche, nuovi strumenti di indagine e di verifica. Una «realtà seconda» traspare ormai tra le crepe e le fratture delle cose; incide le superfici, duplica i volumi, addita la presenza di un *oltre* che lo sguardo realista non può più riconoscere (né raccontare), mentre i nuovi principi di instabilità e di apertura rendono sempre più impellente - sempre meno prorogabile - un'interrogazione sul senso. Il

protagonista delle opere di Proust, di Joyce, di Virginia Woolf o di Katherine Mansfield, è appunto un essere dalla sensibilità eccezionale che riesce a vedere nelle cose ciò che gli altri non vedono, traducendo le visioni in simboli e in momenti di rivelazione. Proprio gli oggetti insignificanti che qualunque romanzo realista avrebbe trascurato - un orologio pubblico, il tintinnio di un cucchiaino, una pietra sconnessa nel pavé - diventano gli strumenti per costruire nuove costellazioni semantiche, nuovi sistemi di corrispondenze e di rapporti in cui cercare, attraverso lampi o visioni, un nuovo tipo di verità. Da questo punto di vista, la poetica proustiana delle «intermittenze del cuore», che resuscitano l'immenso edificio del passato da una coincidenza involontaria, presuppone lo stesso metodo conoscitivo sperimentato da Joyce con le «epifanie», le rivelazioni improvvise che oltrepassano l'apparenza immediata del reale per cogliere la *quidditas*, cioè l'anima stessa, la qualità essenziale delle cose (cfr. Debenedetti 1996: 300).

Ma per arrivare a questo, lo scrittore deve imprimere al romanzo uno slittamento di prospettiva: deve dissolvere la realtà delle presenze oggettive - il mondo della descrizione realista - per attivare lo sguardo di un occhio interiore, decentrato, capace di vedere nel buio e di tradurre l'ignoto in immagini di coscienza. Non per niente, il romanzo novecentesco tende a respingere i diritti del cosiddetto «narratore onnisciente» e a convogliare l'intera percezione narrativa, come aveva mostrato Henry James, in un filtro individuato e ristretto: il punto di vista di un personaggio. La stessa tecnica del *monologo interiore*, inaugurata nel 1887 da Edouard Dujardin e poi ripresa nelle opere di Valéry Larbaud, di Dorothy Richardson, di Virginia Woolf e soprattutto di Joyce, si inserisce in questo processo di focalizzazione sui centri di coscienza. La rappresentazione immediata del pensiero è infatti uno strumento formidabile di intensificazione psicologica; è un espediente che cancella ogni traccia di intervento esterno e che colloca il lettore nella coscienza stessa del personaggio, dove i contenuti mentali vengono colti sul nascere e direttamente trasposti - come registrati - nel flusso del discorso interiore (si veda, per l'applicazione più rigorosa del procedimento, il monologo finale di Molly Bloom in *Ulisse*,

1922).

In questo modo, con questa delega del discorso ai moti interiori e ai flussi associativi del personaggio, il romanzo finisce per rimettere in causa i meccanismi dell'affabulazione e della tessitura narrativa. Se già alla fine dell'Ottocento era emersa una certa insofferenza nei confronti dell'intreccio (si pensi a Huysmans o a D'Annunzio), il nuovo secolo ribalta addirittura la concezione di un genere che aveva fondato la sua identità, più o meno esplicitamente, nel fatto di raccontare una storia. Basta osservare l'opera grandiosa e incompiuta di Musil, *L'uomo senza qualità* (1930-1933), per capire come il testo solleciti e infranga questo paradigma, come l'ordine delle sequenze narrative sia destinato a esplodere in un mosaico di frammenti, e a rimanere in-finito. Ulrich, l'uomo senza qualità, è infatti un personaggio che vive la «storia delle idee invece che la storia del mondo» (I, p. 421), che sperimenta un'avventura intellettuale in cui il movimento drammatico viene sostituito da un nuovo dinamismo - enciclopedico e polifonico - fatto di pensieri, di digressioni e di prospettive sul groviglio delle cose e dei fenomeni.

Del resto, se Virginia Woolf ha scritto che l'ideale del «romanzo moderno» è di essere senza «intreccio», senza «commedia, tragedia, storia d'amore o catastrofe nel consueto stile» (*Il lettore comune*, I, p. 170), anche Proust - che insisteva sulla «composizione rigorosa benché velata» della sua opera - ha sottoposto l'organizzazione drammatica a una sorta di smembramento, di apertura diffusa, di staticità sospesa e atemporale. Perché il senso del tempo, questa materia prima della costruzione romanzesca, ha confuso i vettori lineari della successione storica; ha infranto i vincoli della semplice cronologia (il prima, il dopo, il computo delle ore) per istituire una durata interiore - una «psicologia nel tempo», diceva Proust -, nella quale gli uomini e le cose assumono una nuova consistenza. Nelle opere di Proust, di Virginia Woolf, di Gertrude Stein o di Hermann Broch, il tempo non si limita quindi a far progredire la vicenda, ma diventa la sostanza invisibile e costitutiva del reale, un fluido che avvolge e dissolve, come «un'acqua stagnante nel cui fondo si elaborano lente e sottili decomposizioni» (Sarraute 1959: 52).

È ovvio che dopo tutto questo, dopo una contestazione così

coerente e radicale delle convenzioni ottocentesche, non sarà affatto scontato (né forse legittimo) poter raccontare una storia. Lo svuotamento di funzione, seguito alla morte del narratore tradizionale, il bisogno di eludere le responsabilità e i privilegi hanno reso quasi insostenibile il peso imposto dalla menzogna e dalla consapevolezza dell'arbitrio. Già nei *Quaderni* di Pirandello, l'operatore Serafino Gubbio - figura del narratore naturalista - diventava muto di fronte all'assurdità del reale, lasciando proliferare un groviglio di vicende ugualmente plausibili, ugualmente arbitrarie e immotivate. Adesso, la funzione orientativa del narratore esplode (in Joyce) in un caos di prospettive e di linguaggi, o scompare (in Kafka) dietro l'impassibilità di un referto oggettivo, geometrico e austero, in cui il lettore non riesce più a trovare significati univoci e coordinate stabili. Perché Josef K., il protagonista del *Processo* (1925), viene accusato e condannato da un tribunale invisibile? Perché l'agrimensore K., nel *Castello* (1926), viene attirato e respinto da un labirinto impenetrabile che sancisce tutto il senso e tutto l'assurdo del mondo?

«La tecnica di Kafka» ha scritto Roland Barthes «dice che il senso del mondo non è enunciabile, che il solo compito dell'artista è di esplorare significazioni possibili, ciascuna delle quali, presa a sé, sarà solo menzogna (necessaria) ma la cui molteplicità sarà la verità stessa dell'artista» (1966: 200). L'opera di Kafka può dirci solo che il mondo, per l'uomo, è diventato un'istituzione labirintica che non si può comprendere né sfuggire; può dirci che l'esperienza si è riempita di castelli, di tribunali invisibili e di incomprensibili templi della Legge, davanti ai quali l'uomo si alleggerisce di ogni sostanza fisica, biografica, psicologica, per lasciare nel testo il segnale minimo della sua presenza: una lettera K.

La dissoluzione del personaggio, nel romanzo del Novecento, riflette dunque la scoperta sconvolgente (dovuta in gran parte a Freud) che l'uomo ha perso qualunque coerenza psicologica, che il suo corpo e la sua mente e i suoi ricordi non costituiscono più un nòcciolo compatto, perché la scissione ha penetrato l'involucro cartesiano del suo io, e lo ha fatto esplodere. Così Svevo, nella *Coscienza di Zeno* (1923), ha messo in scena un gioco di significati obliqui e dislocati che presentano - tra il racconto ambiguo di Zeno e la smentita

beffarda del dottor S., che nella prefazione definisce il testo un cumulo di «verità e bugie» - l'immagine di un uomo scisso, perplesso, duplicato da uno strato oscuro che non controlla. Se la scrittura si stratifica di dubbi, di ironie, di menzogne, di domande e di negazioni preliminari, è perché il legame tra l'uomo e il mondo ha incrinato il suo equilibrio naturale: è diventato un rapporto nevrotico, alienato, nel quale è impossibile salvaguardare un residuo di salute e di innocenza. Svevo non vede terapie per invertire questa degenerazione patologica; non immagina salvezza che non sia, come nell'ultima frase del testo, «un'esplosione enorme» che distrugga la storia e riporti la terra allo stato di nebulosa errante, «priva di parassiti e di malattie» (p. 895).

6. Tra le due guerre e oltre: l'età del sospetto

Il primo effetto della rivoluzione di Proust, di Musil, di Joyce, di Kafka e di Svevo, sembra di un'evidenza del tutto banale: è la nuda e semplice impossibilità di ignorare il loro passaggio, la consapevolezza che quel terremoto strutturale ha aperto alcune nuove strade e un numero imponderabile di vicoli ciechi. Dopo gli anni Trenta del Novecento, la narrativa europea incomincia a essere minata dai germi del dubbio e della diffidenza: si intuisce che non si può resuscitare Tolstoj ma nemmeno continuare Joyce, che non si può ricostruire la macchina dell'intreccio ma nemmeno rinunciare all'azione, che non si può riprodurre la corposità del personaggio ma nemmeno dissolverlo in fumo. Scrivere un romanzo, come aveva intuito Valéry, significa avere il coraggio (o la malafede) di sostenere un'asserzione palesemente falsa, un distillato della menzogna e dell'arbitrio: «La marchesa uscì alle cinque». L'eccesso di consapevolezza ha indotto gli autori (e i lettori) a diffidare dell'invenzione narrativa, del personaggio «a tutto tondo», del vecchio armamentario di dettagli verosimili. Il romanzo, come ha detto Nathalie Sarraute, è entrato «nell'età del sospetto» (1959: 48).

Eppure, è proprio in questi anni di sfiducia e di incertezza che giungono, da un altro continente, i segnali del

rinnovamento. Bisogna dire che quando l'Europa scopre la narrativa statunitense, negli anni Trenta del Novecento, il romanzo americano ha già una storia lunga un secolo. Dopo i romanzi storici di Fenimore Cooper e il *Gordon Pym* di Poe (1838), erano apparsi due capolavori come *La lettera scarlatta* di Nathaniel Hawthorne (1850) e *Moby Dick* di Melville (1851), seguiti poi da *Huckleberry Finn* di Mark Twain (1884). Tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento era nata quindi una scuola di impostazione realista, rappresentata soprattutto da William Howells, Hamlin Garland, Stephen Crane, Frank Norris, Jack London e Theodore Dreiser. Ma nonostante questa tradizione, nonostante il ruolo di collegamento esercitato da Henry James e da Gertrude Stein, espatriati in Francia e in Inghilterra, «l'età del romanzo americano» (Magny 1948) incomincia soltanto negli anni Trenta e Quaranta, quando gli scrittori della cosiddetta «generazione perduta» vengono tradotti e ammirati anche in Europa. Tra il 1938 e il 1939, Sartre scrive saggi entusiastici su Faulkner e su Dos Passos, che viene definito addirittura «il più grande scrittore del nostro tempo» (1993: 24); Pavese, che collaborerà con Vittorini alla redazione dell'antologia *Americana* (1941), nel 1931 constata già, a proposito di Sherwood Anderson, «quanto noi siamo inferiori in potenza vitale alla giovane America» (*Opere*, XII, p. 38).

L'apprezzamento finisce quindi per generare un vero e proprio *mito*: il romanzo americano viene subito assimilato a un'esplosione di energia intatta e barbarica, di vigore un po' rude ma ancora entusiasta e sincero che si oppone all'estenuata senilità della civiltà europea. E se quel contagio vitale diventa l'occasione per ricercare nuovi contenuti (l'esaltazione del primitivo, la ricerca della libertà), è soprattutto l'innovazione tecnica che fa del romanzo americano una tappa fondamentale della narrativa novecentesca. L'importanza di Faulkner, ad esempio, più che sui temi ossessivi della fatalità, della violenza o dell'incesto, si misura su alcune soluzioni formali che raggiungono - nei libri migliori come *L'urlo e il furore* (1929) o *Luce d'Agosto* (1932) - i risultati del grande romanzo europeo: la scomposizione delle sequenze cronologiche, la deriva dell'identità, la focalizzazione sui centri di coscienza (o di incoscienza), la dispersione della durata in un presente

immobile e opaco, l'uso del monologo interiore.

Anche l'assimilazione delle tecniche cinematografiche svolge un ruolo fondamentale. Steinbeck deriva dal cinema l'uso delle inquadrature a piano fisso; Dos Passos, in *Manhattan Transfer* (1925) e nella trilogia *USA* (1931-1936), utilizza una tecnica in cui il montaggio di scene simultanee, prese da punti di vista multipli, restituisce il groviglio della vita nel suo farsi; lo stesso Hemingway, con il suo stile scarno ed essenziale, tutto gesti e dialoghi e cose, combina i presupposti della filosofia «behaviourista» (in base ai quali la realtà psicologica può essere ridotta ai comportamenti) con l'oggetti-vità di un'osservazione esterna, impassibile come la lente di una cinepresa.

Intorno al 1930, proprio quando il romanzo americano incomincia a influire sull'Europa, la letteratura italiana sembra raccogliere gli inviti formulati da Giuseppe Antonio Borgese in *Tempo di edificare* (1923), un saggio in cui l'autore di *Rubè* (1921) esprimeva l'esigenza di superare il frammentismo e di costruire opere narrative di ampio respiro. Così, un nuovo senso della costruzione e della durata smonta le accuse delle avanguardie e reinventa il romanzo su nuove basi. Nel 1925 viene scoperto Svevo, rimasto sconosciuto fino ad allora; qualche anno dopo si incomincia a rivalutare Tozzi; il 1929 è l'anno degli *Indifferenti* di Moravia, che anche in seguito - tra *La disubbidienza* (1949) e *La noia* (1960) - avrebbe utilizzato una struttura narrativa tradizionale per mostrare, come in uno specchio, il disfacimento del mondo borghese e della sua stessa coscienza artistica: la forma del romanzo. Tra il 1926 e il 1934, la rivista «Soiaria» lancia infine un programma organico di ripresa della narrativa (rifarsi ai modelli europei per definire una moderna tradizione italiana), finendo per delineare alcune tendenze fondamentali del romanzo novecentesco: il filone surreale di Antonio Delfini e di Tommaso Landolfi; la linea «esistenziale» toscana di Romano Bilenchi e di Mario Tobino; la narrativa meridionalistica di Corrado Alvaro, di Ignazio Silone e di Vitaliano Brancati; il realismo lirico e simbolico di Vittorini e di Pavese.

Ma è soprattutto in Gadda che questo programma di rinascita della narrativa trova la sua formulazione più compiuta (e anche il suo paradosso). Perché il romanzo, per

Gadda, è uno strumento conoscitivo che deve riuscire a conciliare due e-stremi dialettici: la volontà dell'ordine e la coscienza del disordine, il bisogno di articolare in un sistema la totalità (infinita) dei fenomeni e l'impossibilità di circoscrivere, con qualunque sistema, il caos poliedrico del mondo. Si capisce dunque a quali sollecitazioni venga sottoposta, in questo gioco di forze, la struttura formale del romanzo. Se la scrittura deve e-splorare le infinite relazioni che convergono in ogni singolo fenomeno, se deve esaurirne tutti gli aspetti per poi passare oltre, a un altro «grumo» di relazioni, a un altro «groviglio», è ovvio che la macchina dell'intreccio narrativo - così importante per Gadda - non può adeguarsi all'«ingarbugliato intreccio» della vita, alla «trama complessa della realtà» (*Racconto italiano di ignoto del Novecento*, p. 86). A meno di non riprodursi, per farlo, in un ulteriore groviglio; a meno di non sfaldare la propria tessitura formale e disgregare la trama, come nella *Cognizione del dolore* o nel *Pasticciaccio* (1938-1941 e 1957), in una rete caotica di fughe e di espansioni che fanno e-splodere il romanzo, lasciandolo strutturalmente incompiuto.

E' significativo del resto che Gadda, come era avvenuto per Musil, non parta da un progetto intenzionale di apertura, ma che il «caos del romanzo» sia piuttosto il prodotto di un'incompatibilità tra la nuova visione del reale e i vecchi strumenti di rappresentazione letteraria. Eppure, nonostante questa evidente impossibilità di ricominciare, una buona parte della narrativa novecentesca - non solo italiana - ha messo in atto un programma sistematico di rimozione, tentando di aggirare la frattura con una ripresa della tradizione naturalista. Da questo punto di vista, i programmi del Neorealismo in Italia o della «Nuova oggettività» in Germania, che riprendono la concezione del romanzo come rispecchiamento mimetico della realtà, incarnano la stessa esigenza di un ritorno ai moduli ottocenteschi, come se i grandi romanzi di inizio secolo non fossero mai stati scritti. In Francia, tra gli anni Trenta e Quaranta, si tenta addirittura di riprodurre le grandi summe che avevano segnato i trionfi del secolo passato (un rappresentante italiano di questa tendenza è ad esempio Riccardo Bacchelli). I cosiddetti «romanzi-fiume», come

I Thibault di Roger Martin du Gard (1920-1929), *La cronaca dei Pasquier* di Georges Duhamel (1932-1945) o *Gli uomini di*

buona volontà di Jules Romains (1932-1947), non fanno altro che applicare a un'epoca nuova la stessa formula di Balzac e di Zola: un ciclo di volumi (ventisette nel caso di Romains) in cui rappresentare, attraverso le vicende di una famiglia o una rete di destini individuali, il panorama totale della società.

E' facile però vedere quanto vi sia di volontaristico e illusorio in questa ricostituzione del paradigma ottocentesco. Se l'età del sospetto è davvero incominciata, la letteratura non può più essere uno strumento affidabile per riprodurre il mondo, o almeno non può pretendere che il lettore sottoscriva ciecamente un contratto i cui termini sono ampiamente scaduti. E' ad esempio sintomatico che in Francia, mentre da un lato si tenta di riproporre la trama tradizionale, il personaggio a tutto tondo o la pittura d'ambiente, dall'altro si percepisca l'insufficienza rappresentativa del romanzo nei confronti della realtà e della storia. Non è affatto casuale quindi che l'invenzione narrativa, per alcuni scrittori, tenda a slittare verso l'autobiografia, l'esperienza vissuta, la testimonianza diretta e perfino il *reportage*. Saint-Exupéry, tra un testo e l'altro, ha ridotto progressivamente le componenti fittizie per limitarsi al resoconto delle sue vicende di pilota; Malraux si è basato sulle proprie esperienze in Asia per scrivere *I conquistatori* (1928) o *La condizione umana* (1933); perfino l'orrore del *Viaggio al termine della notte* (1932) o di *Morte a credito* (1936) riflette le esperienze e i ricordi personali di Céline. Per questi scrittori, influenzati dal cinema e dalla narrativa americana, il romanzo non equivale infatti a uno strumento per rappresentare o ricreare la realtà, ma è *uriazione* di tipo morale e intellettuale che deve esprimere - come diceva Malraux - «il tragico dell'uomo».

Negli anni successivi, quando l'influsso di Kafka si combina con i disastri della guerra, di Auschwitz e di Hiroshima, la coscienza tragica della condizione umana evolve in una filosofia dell'assurdo e della negazione. Il romanzo diventa un'«opera di malafede» in cui la lotta viene sostituita dall'inerzia, la resistenza dalla rassegnazione, in cui lo sviluppo narrativo si sfalda in un tessuto di significati ambigui e di elementi indecifrabili (come nei libri di Blanchot). Il personaggio tipico dei romanzi esistenzialisti, tra *La nausea* di Sartre (1938) e *I Mandarini* di Simone de Beauvoir (1954), è

quindi una figura minata dalla prostrazione e dall'eccesso di consapevolezza, da una sorta di rassegnazione al vuoto originario delle illusioni. L'*homo absurdus*, come nello *Straniero* di Camus (1942), non può che sperimentare l'impossibilità di ordinare il mondo con le categorie di senso abituali, riducendo la propria coscienza a un vetro - «trasparente alle cose ma opaco ai significati» (Sartre 1993: 107) - posto tra lo sguardo del lettore e lo spettacolo insulso della vita. Eppure, il romanzo di Camus non segna una resa alla presenza muta e inarticolata delle cose: la riduzione ai fatti e agli oggetti, improntata ai modelli americani, non basta per sovvertire un progetto ancora in gran parte «psicologico», finalizzato alla ricerca - se non alla definizione - di un qualche percorso di senso. Di lì a qualche anno, la poetica radicale del *nouveau roman* avrebbe tentato di assorbire anche questo residuo, per mirare a un completo azzeramento semantico del mondo.

Il fatto è che il romanzo nato dopo la frattura, almeno nelle sue manifestazioni più innovative, tende a respingere le procedure ridondanti che avevano reso così leggibile - così intelligibile - il romanzo tradizionale. Una strategia del mutismo e della reticenza riempie il testo di lacune, di vuoti, di spazi bianchi: sopprime i giudizi e i commenti del narratore, confonde i nessi causali e narrativi, dissimula le qualificazioni dei personaggi; trascina insomma il lettore, costretto a diventare molto più attivo, in una selva di indizi che devono essere connessi e interpretati. Basta pensare ai romanzi visionari e raffinati scritti da Malcolm Lowry nell'imminenza della guerra, romanzi costruiti su una stratificazione di simboli e di significati in cui si apre, per chi legge, una pluralità di livelli e di percorsi interpretativi. Anche l'opera di Ivy Compton-Burnett, già dagli anni Trenta, mostra quali effetti possano nascere da una progressiva neutralità del discorso, dal trasferimento sul lettore di processi (interpretativi, logici, congetturali) che il testo non esplicita più. I suoi romanzi, che a prima vista racchiudono un orizzonte limitato (la vita della classe media inglese tra il 1885 e il 1910), contengono in realtà una grandissima potenzialità espressiva, perché sono intessuti con una materia nuova: una lunga sequenza di dialoghi, un mosaico di conversazioni e di voci che galleggiano semplice-mente sulla pagina, senza nessun intervento esterno,

come ri-produzioni fonografiche da cui il lettore deve dedurre l'inferno della realtà interiore.

E' probabile che in nessun'altra fase della sua storia, come nel pieno Novecento, il romanzo abbia avvertito con tanto disagio il peso vincolante del passato. Diffidenze, restaurazioni, sospetti, annunci della crisi, esperimenti, perdita di funzioni e gesti radicali di rottura: lo stesso caos multiforme di filoni e di tendenze risponde al bisogno di fare i conti con un trauma pregresso: è in fondo il prodotto complessivo - e difficilmente classificabile - di un meccanismo che deve rimuovere, negare, superare, esplicitare o approfondire quel trauma, convertendolo in un residuo inerte.

In generale, gli anni Cinquanta e Sessanta segnano una fase di contestazione nei confronti del passato, un bisogno di istituire il «punto zero» da cui ripartire per esorcizzare i mostri della guerra e i mostri latenti della nuova società. Negli Stati Uniti, mentre appaiono le opere di Salinger, di John Updike o di Saul Bellow, gli scrittori *beat* come Jack Kerouac e Norman Mailer stilano un atto di accusa contro la cultura borghese, in nome di un sogno (più nostalgico che rivoluzionario) di autenticità mistica e istintiva. In Inghilterra, il movimento dei «Giovani arrabbiati» (*Angry Young Men*) esprime l'insoddisfazione nei confronti della società e prepara l'avvento di nuovi romanzieri come William Golding, Iris Murdoch o Doris Lessing. La narrativa tedesca, nel 1959, giunge al punto di svolta segnato da *Congetture su Jakob* di Uwe Johnson e dal *Tamburo di latta* di Gunter Grass, che fanno piazza pulita del passato e sottopongono la forma romanzesca a una grande tensione sperimentale (Johnson grazie all'influsso del *nouveau roman*, Grass mediante una disarticolazione dei personaggi e dell'azione).

Ma se questi fenomeni di rottura riflettono soprattutto una serie di inquietudini sociali e generazionali, nella seconda metà del secolo inizia anche una fase di sperimentazione che rappresenta il tentativo più consapevole e articolato per uscire dall'età del sospetto. Tra il 1955 e il 1964, il *nouveau roman* francese (detto anche «*école du regard*») mette a punto un programma che dovrebbe raggruppare «tutti coloro che sono decisi a inventare il romanzo, cioè a inventare l'uomo» (Robbe-

Grillet 1961: 9). In realtà, come è stato più volte ripetuto, il *nouveau roman* non costituisce una vera e propria scuola letteraria, né è possibile ricondurre a una poetica organica le opere eterogenee di Alain Robbe-Grillet, di Nathalie Sarraute, di Michel Butor, di Claude Simon, di Claude Ollier, di Robert Pinget o di Samuel Beckett. Eppure, se non esiste una vera e propria poetica di gruppo, tutti questi scrittori sono legati da una «strategia comune» che mira a una «messa in discussione del racconto» (Ricardou 1990: 150), al sovvertimento sistematico - molto più radicale di quanto era stato all'inizio del secolo - delle fondamentali convenzioni del romanzo: la narrazione di una storia e l'intreccio, il personaggio tradizionale, l'analisi psicologica, l'evocazione di un mondo coerente e verosimile.

Il fatto è che l'universo di riferimento del romanzo, e con esso la sua immagine rappresentata, ha incominciato da tempo a vacillare: è diventato un insieme fluttuante, instabile, discontinuo, solcato da spazi di ambiguità e di incertezza che hanno reso impraticabile una lettura univoca dei significati (o la possibilità stessa di produrre significati). Raccontare è diventato impossibile perché la scrittura, come dice Robbe-Grillet, non può più essere «innocente» (1961: 31), non può più avere la funzione strumentale di nominare uomini e cose e avvenimenti, di farli «esistere» come entità autonome in uno spazio separato (il mondo immaginario del romanzo). Perché la realtà, la «vita», il significato non sono più *dati* e-steriori che preesistono alla rappresentazione letteraria, ma so-

L'anti-romanzo

L'anti-romanzo, più che un sottogenere determinato, definisce una modalità narrativa che permette al romanzo di parlare del romanzo, che spinge la finzione a mettere in discussione (o sotto accusa) il proprio statuto e le leggi del proprio funzionamento. Non si tratta in realtà di un semplice artificio, ma di una possibilità in qualche modo latente nella

natura del discorso letterario, sviluppata del resto in una vera e propria tradizione: *Don Chisciotte* (1605-1615), *Tristram Shandy* (1760-1767), *Jacques il fatalista* (1796); poi

I falsari di Gide (1925), *Noè* di Jean Giono (1961), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino (1979), i testi del *nouveau roman* e della narrativa postmoderna. E' come se una linea antiromanzesca intersecasse il tracciato «ufficiale» per sovvertirlo, per corroderlo dall'interno, affiancandogli uno specchio in cui la creazione letteraria si sdoppia in una riflessione critica sulla letteratura.

In questo modo, il romanzo può mettere in scena un romanziere che lo scrive o un lettore che lo legge (*I falsari* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), può negare la sua stessa attendibilità (*Noè*) o narrare la storia della propria composizione (*Tristram Shandy*), può sdoppiare i livelli discorsivi e affiancare alla storia una seconda storia che la commenta, che la interrompe, che suggerisce come non è stata o come avrebbe potuto essere (*Jacques il fatalista*). E' evidente quindi che non si tratta tanto di una negazione, quanto di una demistificazione ironica dei presupposti e delle convenzioni abituali: se il romanzo pretende di riferirsi al mondo reale, l'anti-romanzo denuncia la propria natura fittizia; se il romanzo presenta i personaggi come individui in carne e ossa, l'anti-romanzo li riduce a semplici pronomi o a grumi di parole; se il romanzo tende a dissimulare gli «ingranaggi» e i «ferri del mestiere», l'antiromanzo esibisce i trucchi e i congegni che fanno funzionare qualunque macchina narrativa.

no *prodotti*, sono entità linguistiche che vengono create nel

movimento stesso della narrazione. Per dirla con un efficace chiasmo di Jean Ricardou, «*la scrittura di un' avventura*» lascia il posto all'«*avventura di una scrittura*» (1967: 111). Al centro di ogni possibile racconto non c'è più insomma una storia nel senso tradizionale, ma c'è la storia del linguaggio stesso, lo sviluppo di un meccanismo (il testo) che può essere esibito ed eventualmente sabotato.

Del resto, questo interesse per lo strato linguistico del discorso letterario, per la sua stessa materialità e artificiosità, è uno dei tratti distintivi delle più recenti sperimentazioni sul romanzo. L'aspetto autoriflessivo della letteratura - cioè il suo porsi deliberatamente come finzione, smascherando i propri artifici, le proprie verità interne e perfino la propria legittimità - è al centro dell'opera di scrittori come John Barth, William Gass o Vladimir Nabokov, e trova certamente uno dei suoi modelli più influenti nei racconti di Borges. In ogni caso, la narrativa delle nuove avanguardie (il *nouveau roman* francese, il romanzo sperimentale italiano legato alla rivista «Officina» o al «Gruppo 63», il romanzo «postmoderno» inglese e americano) approfondisce e spesso radicalizza i caratteri di instabilità e di incertezza che si sono sviluppati durante tutto il Novecento: la scomparsa del soggetto e la riduzione dell'io a una semplice espressione grammaticale; l'assenza o l'ambiguità dei significati; l'incoerenza dei punti di vista; l'alterazione delle coordinate spaziotemporali e dei rapporti di causa-effetto; la frantumazione delle strutture linguistiche e narrative; l'utilizzo dell'ironia, della parodia, della contaminazione tra linguaggi e codici diversi.

In un certo senso, il postulato implicito di questa estetica è che la letteratura equivalga a una forma particolare di *gioco*, e che la scrittura narrativa non sia altro che un meccanismo gratuito e aleatorio per generare mondi possibili, al tempo stesso unici e infiniti. La nozione di «letteratura potenziale», sviluppata tra gli anni Sessanta e Settanta dal gruppo francese dell'Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), rimanda proprio all'idea che il testo scritto sia il punto di partenza per esplorare altri, numerosissimi testi virtuali, realizzati dal lettore attraverso «mille interpretazioni, significazioni e soluzioni, tutte ugualmente probabili» (Oulipo 1988: 33). In questo modo si abolisce ogni idea tradizionale di ispirazione, ogni

presupposto sull'unicità e sull'autorità definitiva dell'autore, perché la scrittura viene ridotta a un processo combinatorio che produce testi (potenzialmente infiniti) a partire da una regola del gioco, da un *vincolo* scelto in modo intenzionale (si pensi al «lipogramma», che consiste nello scrivere un testo senza usare una o più lettere dell'alfabeto). Dal punto di vista del romanzo, i risultati migliori di questa nuova sfida sono stati ottenuti da Queneau, da Calvino e da Perec, che nella *Vita istruzioni per l'uso* (1978) è riuscito a generare da uno schema estremamente meccanico e cerebrale (il «biquadrato latino ortogonale in base 10») un affascinante «iper-romanzo», dalla libertà inesauribile e molteplice, una summa enciclopedica di storie e di saperi che rappresenta u-no dei frutti più geniali dell'arte romanzesca (cfr. Calvino 1988: 117).

Non c'è dubbio quindi che queste operazioni combinatorie siano uno dei mezzi più sottili e raffinati per esorcizzare il trauma, per sfuggire all'arbitrarietà attraverso lo schema di un meccanismo rigoroso, per delegare a un vincolo esterno una responsabilità che il narratore non riesce più a sopportare: «non invento niente, non vi faccio credere niente; le storie girano e si intrecciano come gli ingranaggi di una macchina che mi limito solo a mettere in moto». Sapere che la scrittura è un processo combinatorio di elementi - dice infatti Calvino - comunica «un senso di sollievo, di sicurezza. Lo stesso sollievo e senso di sicurezza che provo ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesco a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità» (1995: 210-211). Ogni volta, possiamo aggiungere, che il nostro bisogno di storie e di romanzi non si piega al timore del caos o alle tentazioni dell'incoscienza.

Note

1 Del resto, non bisogna dimenticare che la prima versione dei Miserabili, con il titolo *Les Misères*, risale all'inizio degli anni Quaranta.

Intermezzo. *Mimesis*: il problema del realismo

Il lettore ha il diritto di irritarsi quando si accorge che si pretende troppo da lui; capisce che si cerca di prenderlo in trappola, e il suo amor proprio ne soffre; non crede più a niente, non appena sospetta che lo si voglia ingannare.

Sade

La cella di un carcere. Un tavolo inchiodato alla parete, una panca molto bassa, un pagliericcio gettato sul pavimento. Spettri e «riflessi fantasmagorici» si fondono, nel delirio di un ex monaco assassino, con i volti e i rantoli delle sue vittime, con i gemiti degli altri prigionieri e «il trascinio delle loro catene». Poi si sente un «bussare di colpetti leggeri, misurati»; una voce «rauca» e «orrenda» sembra filtrare dal basso, tra le pietre del pavimento, una voce che ridacchia e chiama e balbetta un nome, «Medardo», un'eco familiare in cui il monaco riconosce il timbro della sua stessa voce (*Gli elisir del diavolo*, p. 176). Quindi, la notte successiva, ancora quel bussare di colpi e la voce, sempre più distinta, beffarda, accompagnata da un «raschiare, frugare, grattare nel pavimento, poi di nuovo gemiti, risate, e raschiare, grattare sempre più forte. E, di tanto in tanto, un tonfo sordo, come se cadesse un corpo pesante» (ivi, p. 183). Medardo muove un passo nella cella, ma una pietra gli si sgretola sotto il piede:

Dall'apertura filtrò una luce fioca e ne uscì un braccio nudo, teso verso di me con un coltello in pugno. Arretrai ancora, inorridito:

- Fra-tel-li-no... fra-tel-li-no!... - balbettò la solita voce. - Me-dar-do è qui... qui... Prendi... pren-di... Rom-pi... rom-pi... Nel bo-sco... nel bo-sco!...

Fuggire, salvarmi, pensai; scordai ogni terrore, presi il coltello da quella mano e mi misi a scalzare furiosamente la

malta fra le pietre del pavimento. L'altro intanto spingeva con forza di sotto. Rimossi quattro o cinque blocchi e vidi improvvisamente sbucare fino alle anche un uomo nudo che mi guardò ghignando con occhi di spetto e poi scoppiò in una risata raggelante, di folle. La luce della lampada gli cadde in pieno viso: riconobbi me stesso!... E persi i sensi, (ivi, pp. 183-184)

Di fronte a questa scena, tratta dagli *Elisir del diavolo* di Hoffmann (1815-1816), qualunque lettore si troverebbe in imbarazzo nel parlare di «realismo». Se infatti assumiamo (provvisoriamente) che il realismo si misuri sul grado di corrispondenza tra la letteratura e la «vita», tra il mondo fittizio del romanzo e il mondo dell'esperienza quotidiana, non sembrerebbero esserci dubbi: nel mondo reale, nella vita di tutti i giorni, è decisamente improbabile che il proprio sosia demoniaco sbuchi dal pavimento con un coltello in mano. In questo senso ha perfettamente ragione Roman Jakobson, quando ammette che «non accadrà a nessuno di definire “realistici” i racconti di Hoffmann» (in Todorov 1968: 107). Il testo, d'altronde, non permette nemmeno di attribuire l'anomalia di questo episodio al delirio di una mente sconvolta, perché in tal caso l'allucinazione avrebbe lasciato una traccia fin troppo concreta: il misterioso pugnale che Medardo, al risveglio, si ritrova in una tasca del panciotto, lo stesso - straordinaria «coincidenza» - con cui aveva assassinato una delle sue vittime (*Gli elisir del diavolo*, p. 185).

Può sorprendere quindi che la previsione di Jakobson possa essere smentita in modo radicale, quando ad esempio apprendiamo, con le parole di Lukàcs, che Hoffmann è un «realista veramente grande», capace di cogliere «le principali tendenze di sviluppo dell'epoca, rappresentandole con un nuovo e suggestivo realismo» (1978: 60). Ma allora? Se poniamo che *A* possa essere uguale a *non-A*, se ammettiamo che Hoffmann sia al tempo stesso realista e non realista, le alternative non sembrano essere molte: o la letteratura fa saltare la legge di non contraddizione, o *A* è un termine fortemente ambiguo, dalle mille aperture, che può essere usato per e-tichettare testi molto diversi tra di loro. Realista è infatti Flaubert, ma anche il visionario Dickens e il demiurgo Balzac;

realisti sono Kafka e Dostoevskij, e realista è senz'altro Robbe-Grillet. Il realismo può essere la tendenza complessiva di un periodo storico, l'Ottocento, o un *modo* letterario specifico - un approccio e una tecnica - per rappresentare la realtà. Del resto, l'evoluzione del romanzo è talmente legata allo sviluppo del realismo, ai suoi continui assestamenti e ridefinizioni, che la proliferazione di sensi sembra l'effetto inevitabile di un tragitto non lineare, ma accidentato e contraddittorio. Abbiamo visto infatti che il romanzo moderno si è ritagliato un'identità di genere, definendo le frontiere rispetto all'epica o al *romance*, grazie alla sua capacità - come diceva Gide - di rimanere «aggrappato alla realtà» (/ *falsari*, p. 311). Ogni sviluppo significativo della sua struttura - da Defoe a Balzac, da Flaubert a Proust, da Musil a Gadda - è nato dall'esigenza di adeguare la rappresentazione, i suoi strumenti di indagine e di verifica, ai mutamenti di una realtà che ha reso via via obsoleti i paradigmi tradizionali.

Tutto ciò, come minimo, dimostra che l'assioma del senso comune da cui eravamo partiti (realismo = corrispondenza tra finzione e realtà) è il prodotto di una drastica semplificazione. Una verifica elementare della sua tenuta non potrebbe eludere, ad esempio, questa domanda banale e insidiosa: che cos'è la «realtà»? E' soltanto ciò che cade sotto il dominio dei sensi o è anche ciò che vi sfugge, ciò che sta al di là, nelle regioni invisibili della mente? E' un *dato* soggetto a leggi naturali e immutabili o è piuttosto un *prodotto*, un costruito della cultura, un'enciclopedia di codici e di saperi? E in questo caso, come lettori di fine Novecento, possiamo presumere che la nostra realtà coincida con quella di Hoffmann? Chi ci assicura che i lettori suoi contemporanei percepissero in modo analogo al nostro quel mondo onirico e allucinato?

Aristotele, nella *Poetica*, ha detto che l'imitazione letteraria (*mimesis*) non equivale a un calco delle «cose avvenute», ma è il modo con cui «le cose possibili» vengono riprodotte «secondo verosimiglianza o necessità» (I, 9). La rappresentazione realistica (o meglio: verosimile) non si conforma dunque alla realtà, ma organizza il suo universo fittizio in base a un sistema di convenzioni e di leggi probabilistiche, secondo le quali, mettiamo, gli uomini non possono avere un sosia che sbuca all'improvviso dai pavimenti. Ma se il «vero» e il

«verosimile», come ha suggerito Balzac nella prefazione al *Gabinetto delle antichità* (1839), non sempre coincidono, potremmo concludere che la visione del proprio doppio non ha nulla a che fare con la verosimiglianza, ma che può rivelare alcuni aspetti essenziali della realtà in cui ci troviamo a vivere. A questo punto, però, è indispensabile fare un piccolo passo indietro.

Il problema del realismo non può essere impostato a partire dal dualismo finzione/realtà. Nell'universo *sui generis* della letteratura, perfino l'opposizione basilare tra vero e falso viene in qualche modo disattivata, e ricostituita secondo nuovi principi. Perché in senso stretto, tutto è finto nel mondo strutturato e concluso del romanzo; anche gli elementi «importati» dal mondo reale, come Napoleone o quel ramo del lago di Como, perdono la loro realtà empirica e si trasformano in elementi di finzione, posti sullo stesso piano del principe Andrej o della casa di don Abbondio.

Il romanziere dunque, come diceva Stevenson, non può avere alcuna velleità di «entrare in concorrenza con la vita», perché la vita è un magma caotico e informe la cui verità si può soltanto tradire, per tentare di dedurne un sistema. «Se e quando imita qualcosa, la letteratura non imita la vita ma il discorso; non fatti e vicende umane, ma l'enfasi o le omissioni con cui il personaggio uomo li racconta» (*L'isola del romanzo*, p. 45). Il romanzo insomma può *fingere* di riferirsi agli oggetti del mondo esterno; può fingere di raccontare una storia realmente accaduta e ottenere, per una sorta di patto sottinteso, la volontaria complicità del lettore: ma la sua unica verità (o la sua menzogna) rimane sempre il discorso, il tessuto di parole che lo costituisce, quell'«avventura del linguaggio» in cui si intrecciano, per una singolare illusione ottica, uomini e oggetti e avvenimenti dalla «realtà» tutta particolare.

È proprio questo il problema che ha cominciato ad affiorare all'altezza di Flaubert, quando l'assioma del realismo ingenuo (il romanzo è uno specchio in cui far riflettere il mondo) ha rivelato tutta la sua fragilità, scoprendo la natura critica del rapporto tra rappresentazione (cioè il linguaggio) e mondo rappresentato (i simulacri degli oggetti). Ma non si tratta solo di constatare, ad esempio, che la cauzione sotto la quale Balzac ha posto la storia di *Papà Goriot* (1835) - «*All is true*¹, è tutto

vero» - rimane assolutamente priva di garanzie; non basta nemmeno riconoscere che «lo specchio», come ha scritto George Eliot in *Adam Bede* (1859), «è certamente difettoso», che «qualche volta i lineamenti appariranno offuscati, le immagini deboli e confuse» (p. 145). Bisogna rendersi conto invece che il linguaggio non è affatto uno strumento «trasparente», e che è necessaria un'enorme disciplina stilistica per plasmare una forma verbale in cui il contenuto possa apparire vero e indiscutibile. «Com'è macchinosa la naturalezza» ha scritto Flaubert in una lettera del 1853, «e quante astuzie ci vogliono per essere veri!» (p. 111). Una volta ammesso che il discorso letterario ha uno statuto ibrido, duplice, paradossale, sempre in bilico tra l'imitazione del mondo esterno e il rinvio circolare a se stesso, lo scrittore realista sarà obbligato a «comporre la sua opera in modo così abile, così dissimulato e così semplice in apparenza, da rendere impossibile che se ne scorga il disegno, che se ne indovinino le intenzioni» (Maupassant, pref. a *Pierre e Jean*, p. 8).

Philippe Hamon - e in generale la critica strutturalista - ha descritto una serie di procedure utilizzate dal *discorso realista* per produrre la cosiddetta «illusione referenziale», cioè l'effetto che dissimula la natura fittizia del discorso e che lo presenta, agli occhi del pubblico, come un resoconto attendibile e veritiero della realtà esterna (cfr. 1977: 11-52). Il testo, in altri termini, attinge a una vera e propria grammatica di convenzioni e di schemi particolari - coerenza, chiarezza, ridondanza, conformità a un sistema di verosimiglianza - che finiscono per produrre «un'impressione di mimesi» (Genette 1986: 210), offrendo quindi a un lettore connivente (o ingannato) l'occasione di esclamare: «succede proprio così, nella vita!». Una delle strategie più correnti e proficue per suscitare questo «effetto di reale», come ha mostrato Barthes (1988: 158), è l'uso dei dettagli apparentemente insignificanti (tipo il barometro descritto in *Un cuore semplice* di Flaubert) che prestano all'universo fittizio una garanzia di verità, come se il romanziere avesse raccolto e applicato su larga scala questo consiglio del visconte di Valmont: «Sono i piccoli dettagli che creano la verosimiglianza, e la verosimiglianza rende innocue le menzogne perché toglie ogni desiderio di verificarle» (Laclos, *Le relazioni pericolose*, p. 180).

E' ovvio che l'utilizzo di questa «elaborata retorica dissimulativa» (Booth 1996: 46), se non risolve il problema del rapporto tra le parole e le cose, circoscrive almeno un canone storico sul quale misurare il livello di realismo di un testo, o piuttosto il grado di intensità dell'illusione. Fatto salvo dunque il carattere doppiamente illusorio del paradigma (la finzione finge di essere la realtà), potremmo ipotizzare una sorta di «legge inibitiva» (Frye 1969: 70) che reprime o denuncia tutte le infrazioni del canone, sia sul piano testuale (quando il testo esibisce la sua natura fittizia e artificiosa: si veda Diderot) che su quello extratestuale (quando il testo trasgredisce il codice di verosimiglianza: si veda Hoffmann). Con questo, tuttavia, abbiamo percorso sì e no una metà del cammino che ci eravamo prefissi: se cioè sembra evidente, ormai, il motivo che rende non realistico il romanzo di Hoffmann, non è ancora chiaro il senso in cui lo stesso romanzo può essere definito realistico. Manca insomma un'articolazione precisa dei criteri (spesso non omogenei) che vengono convogliati sotto l'etichetta comune del realismo, assimilato così a una specie di sacco «che si possa allargare a dismisura per fargli contenere qualunque cosa» (Jakobson, in Todorov 1968: 107). In effetti, si potrebbero proporre almeno quattro principi per definire il realismo di un testo: 1) un criterio *tematico*, legato alla natura degli oggetti rappresentati; 2) un criterio *culturale* che misura la conformità del testo ai codici e ai presupposti ideologici di una società; 3) un criterio *prospettico*, incentrato sui modi e sulle tecniche di rappresentazione; 4) un criterio *cognitivo* che valuta la capacità della finzione di organizzare e di interpretare la realtà.

1) Il criterio *tematico* è in un certo senso autoevidente: si basa infatti sui contenuti espliciti del testo, su ciò che viene narrato, e per questo costituisce uno dei parametri più comuni per valutare il grado di realismo di un romanzo. La sua fondamentale articolazione interna è il binomio reale/immaginario, che distingue, ad esempio, un'«elegante teca di vetro» da «una bottiglia di elisir del diavolo» (*Gli elisir del diavolo*, p. 27). Va detto però che in molti casi la cesura tra naturale e soprannaturale appare incerta, sfumata, aleatoria: un misterioso pittore può avere tutti gli attributi canonici di un «revenant», può sembrare estraneo alla «categoria delle cose da

noi definite reali» (ivi, p. 244), ma l'ambiguità del testo sulla sua effettiva natura lascia il lettore in quel tipico stato di esitazione che per Todorov costituisce l'essenza del «fantastico» (cfr. 1988: cap. II). D'altronde, il criterio tematico non si articola soltanto nel binomio reale/immaginario. Una nozione piuttosto brutale di realismo, rappresentata ad esempio dai fratelli Goncourt, impone che il romanzo si limiti alla descrizione di una realtà materiale, sordida, perfino patologica, esasperando in modo unilaterale la distinzione tra vita quotidiana e avventura «romanzesca». Dunque, dover presentare il passaporto a un giudice è un'azione più prosaica che scendere in una «cripta sotterranea» piena di uomini incappucciati (opposizione ordinario/straordinario); una «città commerciale» ha un aspetto più umile della «residenza del principe» (opposizione basso/alto), mentre la «Repubblica di Genova» denota un luogo molto meno vago di un «paese lontano» (opposizione concreto/generico).

2) Il criterio tematico, che pure dipende in gran parte da un sistema convenzionale, riguarda soprattutto la natura degli elementi, la loro sottomissione a certe leggi tendenzialmente immutabili (un uomo non può volare in groppa a un ippogrifo). Il campo di applicazione del criterio *culturale* è invece il rapporto tra il testo e un particolare sistema di valori, l'intersezione tra i codici della finzione e quelli di un verosimile contingente e transitorio (un uomo può solcare i cieli su una macchina volante, ma soltanto dopo l'invenzione dell'aeroplano). La visione del mondo di una società, il suo sistema implicito di verosimiglianza costituisce insomma uno sfondo di preconcetti e di opinioni diffuse su cui il pubblico proietta gli elementi della finzione, rilevandone l'eventuale scarto rispetto alla norma. Ma lo statuto contingente di questa norma, la sua struttura intessuta di senso comune e di competenza letteraria, rende estremamente relativo il principio della corrispondenza culturale, e spiega perché il grado di realismo di un romanzo possa variare a seconda del contesto. Se per un contemporaneo di Hoffmann era insomma perfettamente *naturale* (cioè conforme a una norma condivisa) che un temporale venisse evocato attraverso i «nuvoloni gravidi di tempesta», il «fragore del tuono» e il «bagliore delle folgori» (p. 105), un lettore del Novecento tende a percepire il

tono generico e artificioso di quegli stereotipi, perché il mutamento degli orizzonti d'attesa gli ha insegnato a identificare le convenzioni della retorica romantica.

3) Oltre alla natura degli oggetti rappresentati e ai codici presupposti dalla finzione, il realismo di un testo dipende dal *modo* particolare della rappresentazione, dal filtro con cui la realtà immaginaria viene evocata e posta sotto gli occhi del lettore. Il criterio *prospettico* si basa infatti sulla consapevolezza che «ogni forma di romanzo è semplicemente una visione del mondo dalla prospettiva di una certa persona, e che è pertanto assurdo dire che il romanziere ha a disposizione soltanto una realtà delle cose» (James, *La lezione dei maestri*, p. 231). Se il romanzo riesce quindi a dare un'«impressione diretta della vita», se l'illusione raggiunge il grado massimo di intensità, è anche perché lo scrittore realista (o illusionista, direbbe Maupassant) riproduce questa visione attraverso alcuni accorgimenti tecnici e stilistici: l'impersonalità della narrazione, la concentrazione sul punto di vista di un personaggio, l'uso di procedure non mediate come il discorso indiretto libero o il monologo interiore. Così, quando Medardo viene incappucciato e condotto in un misterioso sotterraneo, un episodio scarsamente verosimile sul piano tematico e culturale (è uno degli stereotipi della narrativa gotica) viene rappresentato in modo del tutto realistico, perché il punto di vista si limita esclusivamente alle percezioni e alle deduzioni sensoriali del personaggio:

Udii uno strider di serrature e un portone aprirsi ruotando su cardini rozzi e male oliati. Poi dovetti percorrere lunghi corridoi, scendere un'infinità di scale. L'eco dei passi mi disse che mi trovavo in un sotterraneo - a quale scopo adibito lo compresi dal penetrante odor di cadavere. Alfine mi fecero fermare, mi slegarono le mani, mi tolsero la cappa. Mi trovavo, effettivamente, in un'ampia cripta sotterranea, fiocamente illuminata da un lume ad olio. (*Gli elisir del diavolo*, p. 276)

4) Il criterio *cognitivo* è certamente il più sofisticato e indiretto rispetto ai postulati del senso comune. Il suo campo di riferimento non è infatti la riproduzione della realtà immediata ma la metamorfosi delle apparenze, la traduzione in

simboli, la rivelazione delle forze e dei significati sottostanti.

Un romanzo che mostri la scissione traumatica dell'io, la scomposizione del soggetto in una dialettica contraddittoria di identità e maschera, di veglia e sogno, di coscienza e inconscio, ha un potere conoscitivo non certo inferiore a un resoconto preciso ed esauriente di un determinato ambiente sociale. Questo tipo di realismo non ha bisogno insomma di conformarsi alle clausole degli altri criteri: può evocare figurazioni fantastiche che materializzano il lato oscuro della condizione umana, come nel caso di Hoffmann; può creare, come in tutti i casi di «realismo innovatore», uno scarto intenzionale tra l'originalità della finzione e lo sfondo normativo della cultura, intessuto di formule vuote e di convenzioni inaridite; può filtrare infine la rappresentazione attraverso uno sguardo straniante, dalla direzione reversibile, capace di rendere realistico l'assurdo (Kafka) o di trasfigurare il mondo ordinario con la rivelazione di una realtà atemporale (Proust, Joyce).

Tutto ciò, se da un lato allarga enormemente il canone possibile del realismo, dall'altro ci riporta alla struttura fondamentale del romanzo e al suo statuto di costruzione simbolica, intessuta di forme e di parole. Perché il romanzo, che pure nasce e prolifera sul terreno multiforme della «vita», assorbendone e combinandone in vario modo gli elementi, è un dispositivo formale che trasfigura sempre la realtà, che la traspone in modelli, che la interpreta e la organizza in sistemi di significato. Per lo scrittore, come ha scritto Flaubert in una lettera del 1877, «la Realtà non deve essere altro che un *trampolino*» (p. 280). Il mondo è soltanto un deposito di po-

tenziali forme letterarie in cui tutte le strade si aprono, tutte le facce della *mimesis* si dispongono davanti agli occhi del romanziere: l'imitazione verosimile, la trasfigurazione simbolica, l'alterazione che sfuma e confonde i profili originali delle cose. Non è dunque l'uso di una convenzione o di un espediente tecnico a rendere realistico un romanzo, ma la sua capacità di mantenere il contatto con la realtà e di aggiungervi qualcosa che la trasformi, il barlume di un senso e di una direzione, l'invenzione di un ordine possibile nel disordine del mondo quotidiano.

Note

1 È il titolo (*Tout est vrai*) con cui era stata annunciata, nel 1831, la tragedia di Shakespeare *Enrico VIII*. In *Papà Goriot*, che nella prima e-dizione riportava queste parole in epigrafe, si legge: «Oh! sappiatelo bene: questo dramma non è né una finzione né un romanzo. *All is true*: esso è così reale, che ognuno può riconoscerne gli elementi in sé, forse nello stesso suo cuore» (p. 12).

Capitolo III. Il mondo possibile

Dopo tutto, la creazione di un mondo non è un'impresa da poco, eccetto forse per chi è divinamente dotato. All'inizio, ogni romanziere deve infatti crearsi un mondo, grande o piccolo, nel quale possa credere onestamente.

Joseph Conrad

La prima frase di un romanzo ha la funzione di una *soglia*: è il punto del passaggio, come la tana del Coniglio Bianco in cui precipita Alice; è l'apertura che strappa il lettore al suo ambiente quotidiano e che lo risucchia in un mondo *altro*, pieno di uomini e di oggetti e di eventi che appartengono a un diverso ordine di realtà. «La fondamentale convenzione romanzesca» ha scritto Jonathan Culler «è la nostra aspettativa che il romanzo produca un mondo» (1975: 189). Un mondo, suggeriva Balzac, fornito di una sua geografia, di una genealogia e di un'araldica; un mondo alternativo e molteplice che tenteremo di scomporre, durante il nostro cammino, in alcune componenti fondamentali: lo spazio, il tempo, gli eventi e l'intreccio, i personaggi, lo sfondo storico e sociale, il sistema tematico e ideologico.

Se il modello di questo universo fittizio, come sappiamo, può essere più o meno compatibile con l'immagine della realtà che la cultura ci mette a disposizione, non bisogna dimenticare che lo statuto dei suoi elementi sfugge a ogni definizione in termini di esistenza empirica (nessuno potrà mai incontrare Anna Karenina, se non nei suoi sogni). D'altra parte, sarebbe forse rischioso ridurre il mondo del romanzo a una semplice estensione immaginaria, quando ogni lettore di Tolstoj potrebbe confessare tranquillamente la sua intimità affettiva con un fantasma come Anna Karenina, così visibile e corposo e affascinante, benché fatto di carta e inchiostro. Parlare di «mondo», a proposito della rappresentazione romanzesca,

significa dunque ipotizzare una sorta di terra di mezzo, una regione sospesa tra la realtà del visibile e la pura virtualità dell'invisibile, un insieme di oggetti e di proprietà che nell'esperienza del lettore appaiono, come diceva Sartre, «*alla maniera delle cose*» (1980: 107). Quando un lettore apre *I promessi sposi*, e legge: «Quel ramo del lago di Como», la sua mente non transita all'oggetto esterno che il testo finge di descrivere (il lago di Lecco), ma oltrepassa il significato immediato delle parole per creare l'immagine di un braccio di lago, il primo elemento di un *mondo possibile* in cui verranno a disporsi, tra le altre cose, il paesello di Renzo e Lucia, la prepotenza di don Rodrigo e la peste di Milano.

In ogni caso, questo universo composito non sorge all'improvviso, già definito e completo, come un'apparizione nel buio: il testo, con la sua progressione sequenziale, lo costituisce a poco a poco e ne illumina diversi aspetti successivi, come se un raggio di luce scorresse in una regione oscura e ne rilevasse progressivamente i profili, per comporli in una sagoma possibile. In ognuna di queste fasi, il testo ritaglia inoltre una finestra dalla quale contemplare il paesaggio narrativo, una prospettiva particolare che filtra e caratterizza tutta la rappresentazione. Così, quando Renzo cammina verso l'Adda, di notte, per fuggire dal territorio milanese, un intero settore del mondo dei *Promessi sposi* viene costituito attraverso i suoi sensi, attraverso quel fuoco prospettico e narrativo che si definisce *punto di vista*. «Gli alberi che vedeva in lontananza», lo «scrosciar delle foglie secche che calpestava», «la brezza notturna [che gli batteva] più rigida e maligna sulla fronte»: tutto prende consistenza nella cornice della sua percezione, mentre il mondo diventa un fondale che si rivela a poco a poco, seguendo il tracciato dei suoi passi:

Poi si fermò su due piedi a deliberare [...]. E stando così fermo, sospeso il fruscio dei piedi nel fogliame, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò a sentire un rumore, un mormorio, un mormorio d'acqua corrente. Sta in orecchi; n'è certo; esclama: - è l'Adda! - Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore. (p.477)

1. Topografie

L'Adda, nel mondo dei *Promessi sposi*, fa parte di un progetto ben preciso di rappresentazione. Il suo corso non si snoda infatti in un punto casuale, ma separa i luoghi che Renzo ha appena attraversato dal «vasto piano» intravisto oltre la riva opposta, «sparso di paesi», con «una gran macchia biancastra» in cui si riconosce la città di Bergamo (p. 477). Possiamo dire che la configurazione dello spazio sia una delle componenti primarie del mondo romanzesco. Basta allargare lo sguardo alla geografia complessiva dei *Promessi sposi*, allo *spazio totale* del romanzo, per immaginare una vera e propria mappa, una carta topografica fitta di segni e di figure: elementi paesaggistici come il lago di Como, l'Adda, i boschi, i monti e il *Resegone*; artefatti umani come i vari paesi, Milano, Monza, il ponte di Lecco, le piazze, le viottole, le strade e le stradette; edifici come il convento di Pescarenico, il palazzotto di don Rodrigo, il forno delle Grucce, il lazzaretto; ambienti e interni come lo studio di Azzeccagarbugli, la casa di don Abbondio, l'osteria della Luna piena, la stanza in cui viene rinchiusa Lucia.

Teoricamente, anche quando il testo trascura o tratteggia appena i dettagli dell'ambientazione, tutti gli elementi fisici del mondo romanzesco - le persone, gli oggetti, gli eventi - vengono collocati in un determinato contesto spaziale, in una «scena».

Non bisogna dimenticare però che la categoria dello spazio, applicata all'universo narrativo, deve essere intesa in un senso piuttosto traslato, concepibile unicamente a partire dall'esperienza di lettura. Di per sé, la narrativa è infatti un'arte del tempo, più che dello spazio: soltanto il lettore è in grado di prelevare dal testo gli elementi spaziali per collocarli in un campo di riferimento autonomo; soltanto lo sforzo dell'immaginazione e della memoria può convertire la sequenza lineare del discorso in una struttura a tre dimensioni, dove gli oggetti assumono un volume e possono esistere gli uni accanto agli altri.

Lo strumento principale utilizzato dal testo per attivare

questo processo di ricostruzione mentale è l'enunciato descrittivo, cioè una sequenza di parole che rappresenta «oggetti simultanei e coesistenti nello spazio» (Bourneuf e Ouellet 1981: 102).

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte. (*I promessi sposi*, p. 251)

In questo caso la scena è statica, immobile; la storia non ha ancora avuto inizio. E' un po' come se il narratore avesse piazzato il suo cavalletto davanti al paesaggio e incominciasse a dipingere un quadro, tratteggiando progressivamente, tra i giri di frase, una sequenza di dettagli che il lettore dovrà connettere in un'immagine globale.

Ma l'evocazione dello spazio non utilizza sempre questa procedura così esplicita, compatta, tipica del canone descrittivo ottocentesco. Spesso, le indicazioni topografiche vengono frammentate e sparpagliate nel testo, riassorbite in un enunciato narrativo o appena suggerite dalla menzione di un oggetto. Dopo che lo scenario è stato accuratamente predisposto, entra infatti in scena don Abbondio, mentre torna «bel bello dalla passeggiata verso casa», e il modo della rappresentazione spaziale subisce una variazione significativa:

Diceva tranquillamente il suo uffizio e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero; poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e ineguali pezze di porpora, (ivi, p. 252)

Non è dunque un enunciato descrittivo a evocare l'immagine di un sentiero fiancheggiato da un muro, ma il fatto che lo stesso don Abbondio, camminando lungo «il sentiero», getti alcuni ciottoli «verso il muro». Ancora più importante è lo slittamento di prospettiva, evidente soprattutto nella seconda parte della frase. Il monte, i massi sporgenti, le chiazze di sole che sfuggono al tramonto: la visione della scena non ha più niente a che fare con la panoramica iniziale sul lago e sui monti, dove il punto di vista passava attraverso l'occhio diffuso e impersonale del narratore: adesso è lo sguardo stesso di don Abbondio, il percorso dei suoi occhi, a ritagliare la cornice percettiva in cui lo spazio viene rappresentato e trasferito nell'immaginazione del lettore.

La resa del paesaggio romanzesco, come abbiamo visto per la fuga di Renzo verso l'Adda, viene insomma fortemente condizionata dall'uso di alcune variabili prospettiche: la localizzazione del *fuoco percettivo*, che può coincidere con il narratore «onnisciente», con un personaggio della storia o con un testimone ipotetico; la *distanza* tra l'occhio dell'osservatore e la scena osservata; l'apertura, la direzione e il movimento del campo visivo, cioè la scelta di una particolare *inquadratura* (il vasto paesaggio iniziale o la visione soggettiva e ristretta di don Abbondio).

La configurazione degli spazi, spesso manipolata sapientemente dalle strategie retoriche del testo, tende quindi a riprodursi - nella mente del lettore - secondo le categorie della percezione quotidiana. «Se in un'opera letteraria vengono rappresentati oggetti, animali e uomini, lo spazio che viene rappresentato insieme con loro non è astratto e geometrico, [...] ma corrisponde allo spazio percettivamente dato» (Ingarden 1973a: 230). Gli oggetti entrano in una griglia di coordinate e di parametri che stabiliscono la loro posizione, le forme, le dimensioni, i volumi, le proporzioni relative, i movimenti o l'illuminazione. Anche se si tratta di un processo compiuto su base largamente induttiva, il testo (soprattutto realista) può fornire indicazioni più o meno precise che istruiscono il lettore sulle qualità della rappresentazione.

Il lazzeretto di Milano [...] è un recinto *quadrilatero* e *quasi quadrato*, fuori della città, a sinistra della porta detta orientale,

distante dalle mura lo spazio della fossa, d'una strada di circonvallazione, e d'una gora che gira il recinto medesimo. I due lati maggiori son lunghi a un di presso cinquecento passi; gli altri due, forse quindici meno; tutti, dalla parte esterna, son divisi in piccole stanze d'un piano solo; di dentro gira intorno a tre di essi un portico continuo a volta, sostenuto da piccole e magre colonne, (ivi, p. 629; il corsivo è mio)

Come si vede, il romanziere può utilizzare una serie di dispositivi testuali per configurare, misurare e mettere in prospettiva gli spazi: modelli geometrici come «quadrilatero» o «quasi quadrato»; indici di ubicazione come «fuori», «di dentro» o «a sinistra»; qualificatori di misura come «piccole», «lunghi cinquecento passi» (indicazione assoluta), «maggiori» (indicazione relativa) o «magre» (indicazione figurata); indicatori di distanze come «distante lo spazio della fossa, d'una strada e d'una gora».

Bisogna dire però che la rappresentazione dello spazio non si limita soltanto a una funzione decorativa o scenografica, per allestire una messa in scena o disporre lo sfondo in cui far svolgere gli eventi. Il romanziere non ricorre ai dettagli dell'ambientazione soltanto per rinforzare l'«effetto di reale». In molti casi è la stessa organizzazione spaziale degli oggetti, il loro rapporto con le opposizioni alto/basso, esterno/interno, aperto/chiuso, a caricarsi di senso, a calamitare un sistema di valori simbolici ed emotivi che Gaston Bachelard definiva «poetica dello spazio». La descrizione della «bicocca» di don Rodrigo, ad esempio, è ricalcata esplicitamente su un rapporto di analogia e di implicazione tra uomo e ambiente, tra abitante e abitazione: prepotente e meschino l'uno, opprimente e squallida l'altra, arroccata su un poggio quasi a schiacciare «un mucchietto di casupole» di contadini (ivi, p. 305).

Una funzione simbolica ancora più evidente, ma con un dislivello verticale che esprime tutta la differenza morale tra i due personaggi, viene attribuita alla posizione del castello dell'innominato, posto «a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra gioaia di monti», dal quale «il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto» (ivi,

p. 512).

Lo spazio può avere inoltre una funzione essenziale nell'organizzare la tessitura drammatica e semantica del romanzo; può pianificare i diversi teatri dell'azione e articolare a distanza, con rapporti di analogia o di contrasto, il tracciato degli assi narrativi e delle corrispondenze tematiche. Una parte del mondo dei *Promessi sposi*, ad esempio, è organizzata sul modello spaziale che avevamo già trovato in *Illusioni perdute*, con il passaggio di Lucien de Rubempré dalla provincia a Parigi.

L'avventura di Renzo viene dislocata in un territorio che diventa tematico e narrativo, oltre che geografico, secondo un chiaro progetto di strutturazione spaziale: il percorso dal paese verso Monza; l'allontanamento da Lucia e il viaggio solitario fino a Milano; la visione quasi surreale del duomo a cui fa riscontro, dietro le spalle, il profilo ben noto del *Resegone*; il ritrovamento, lungo la strada, della farina e delle pagnotte che sembrano annunciare un illusorio «paese di cuccagna»; quindi i vagabondaggi, il coinvolgimento nei tumulti, l'arresto; infine la fuga per la campagna e la salvezza nel territorio bergamasco.

Lasciando i suoi monti, Renzo penetra in uno spazio dell'avventura che equivale a un'acquisizione di esperienza, secondo l'archetipo fondamentale della struttura romanzesca. Attraversa luoghi che non ha mai visto, osserva segni che non sa ancora decifrare, incontra uomini che lo deridono e lo ingannano, si fa arrestare per un eccesso di ingenuità, fugge in una campagna intricata e ostile in cui ogni elemento sconosciuto diventa potenzialmente sospetto. E nel corso del cammino, oltre agli spostamenti nello spazio e allo sviluppo delle vicende, il romanzo segue le trasformazioni stesse del personaggio, quel suo diventare più scaltro e più prudente, consapevole ormai della realtà circostante e della distanza frapposta tra sé e le vecchie illusioni, seminate come sassolini lungo la strada.

Così, alla fine della corsa, quando Renzo riesce finalmente ad attraversare l'Adda e getta uno sguardo verso la riva opposta, oltre il flusso della corrente, la contrapposizione tra il luogo familiare e l' *altrove*, tra i dolci ricordi di casa e le privazioni della strada, tra l'ingenuità del prima e la dolorosa coscienza del dopo, viene in qualche modo riassunta e

ricollocata dietro quel confine geografico e simbolico:

Renzo si fermò un momentino sulla riva a contemplar la riva opposta, quella terra che poco prima scottava tanto sotto i suoi piedi. «Ah! ne son proprio fuori!» fu il suo primo pensiero. «Sta lì, maledetto paese», fu il secondo, l'addio alla patria. Ma il terzo corse a chi lasciava in quel paese. Allora incrociò le braccia sul petto, mise un sospiro, abbassò gli occhi sull'acqua che gli correva a' piedi, e pensò «è passata sotto il ponte!» Così, all'uso del suo paese, chiamava, per antonomasia, quello di Lecco. «Ah mondo birbone! Basta; quel che Dio vuole», (ivi, pp. 481-482)

2. Orologi e calendari

Il flusso della corrente è una delle figure canoniche del tempo. E' l'emblema stesso del divenire e della metamorfosi, il movimento di quell'acqua che scivola *adesso* davanti ai piedi di Renzo e che è passata, un po' di tempo *prima*, in un altro punto del mondo possibile, sotto il ponte di Lecco. Al di fuori dell'astrazione teorica, nessun oggetto può estendersi nello spazio senza essere immerso nel tempo, come testimonia la nozione di «cronotopo» - cioè «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali» - introdotta da Bachtin nella teoria del romanzo (1979: 231). Mentre Renzo viaggia nel paesaggio lombardo, la sua esistenza scorre lungo un vettore spazio-temporale in cui le tappe dell'itinerario geografico corrispondono ad altrettante fasi evolutive, scandite dal *prima*, dall'*adesso* e dal *dopo*, un percorso nell'estensione e nella durata che trova il suo principio strutturale nella modificazione interiore, nel divenire stesso dell'uomo.

Che il tempo sia una componente essenziale della narrativa e del romanzo, come abbiamo detto, è un vincolo imposto dalla natura stessa del *medium* linguistico, dall'ordine necessariamente sequenziale della scrittura e della lettura. Ma se è vero, da un lato, che la dimensione temporale del discorso avvicina la letteratura alla musica e la separa dalle arti plastiche come la pittura o la scultura, è altrettanto vero che il

tempo assume nel romanzo una funzione privilegiata, un ruolo fondamentale e costitutivo che sembra presupporre un rapporto di implicazione reciproca: tutto ciò che esiste nel romanzo si sviluppa nel tempo, e il tempo - la durata - è uno dei caratteri che definiscono l'identità del genere romanzesco. «Soltanto nel romanzo» ha scritto infatti Lukàcs, «la cui materia è costituita dal dover cercare e dal non poter trovare l'essenza, il tempo è implicito nella forma» (1994: 152). Perché soltanto il romanzo, a differenza del dramma o dell'epopea, possiede il senso di un tempo che è fluire quotidiano e costante, che scandisce il ritmo della trasformazione e dell'invecchiamento, del divenire e della morte (si pensi ai romanzi che hanno per soggetto il tempo, come *La signora Dalloway* o *Alla ricerca del tempo perduto*).

E' dunque sintomatico che Robinson Crusoe, sperduto su un'isola deserta, abbia avvertito il bisogno di imbrigliare l'esperienza in uno schema che nessun Amadigi o Orlando (e neppure don Chisciotte) avrebbe potuto concepire: un calendario, un pezzo di legno inciso di tacche in cui segmentare e trascrivere, come su un diario, lo scorrere informe e caotico dei giorni. Il romanzo fa spesso riferimento alla temporalità del calendario, alla successione puramente cronologica dei fatti e delle situazioni. In questo modo rinforza l'«effetto di reale» e sovrappone alla storia una dinamica basata sui principi (razionali) di origine e di finalità. Manzoni, ad esempio, sottolinea frequentemente i vincoli cronologici della vicenda narrata, fin dal sottotitolo del romanzo: *Storia milanese del secolo XVII*. Dal momento in cui don Abbondio entra in scena, «sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628» (p. 252), la vicenda procede secondo un modello che ricalca fedelmente la cronologia «istituzionale», articolandosi in ore, in giorni, in mesi e in anni. Il testo può quindi fornire indicazioni sulla data di riferimento degli eventi («quello stesso giorno, 13 di novembre», p. 487), sul computo delle ore («scoccavano le ventiquattro», p. 474) o sui rapporti tra le varie fasi temporali («domattina», p. 528; «tre giorni dopo», p. 697); può dirci che i lanzichenecchi devono rimanere «otto giornate nel ducato di Milano» (p. 636), o che il soggiorno di Agnese e di don Abbondio presso l'innominato abbraccia «ventitré o ventiquattro giorni» (p. 653). Può mostrare infine,

dietro i numeri e i calcoli della cronologia umana, il fondale più vasto e solenne del tempo naturale: il movimento del sole, il canto dei galli, il raccolto del grano, le ricorrenze cicliche dei flussi meteorologici e delle stagioni.

In realtà, come ha mostrato Paul Ricoeur, il «tempo della finzione» non è soggetto ai vincoli e ai parametri del «tempo storico»; il suo sviluppo non deve combaciare necessariamente con le tacche regolari del calendario o dell'orologio: «Ogni esperienza temporale di finzione dispiega il proprio mondo, e ognuno di questi mondi è singolare, incomparabile, unico» (1988: III, 194). E se i fatti sembrano smentire questa considerazione, se il testo cioè sembra riprodurre fedelmente il modello temporale della realtà, è soltanto per una scelta di codici e di procedure che fanno parte del canone realista. Un romanzo non è affatto tenuto a fornire date storiche o indicazioni cronometriche: può addirittura tentare -come diceva Robbe-Grillet - di tagliare tutti i ponti con la presunta temporalità «reale» (cfr. 1961: 131); può sovvertire i parametri dell'ordine cronologico e rappresentare, come hanno fatto Proust, Faulkner o Virginia Woolf, una temporalità vissuta, psicologica, ricreata nella coscienza, che non si misura con l'orologio ma che segue piuttosto i ritmi e le vibrazioni di una durata interiore.

Tutta la notte dell'innominato è una meditazione soggettiva sul tempo, interrotta «sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata» (*I promessi sposi*, p. 535), dai suoni di festa che annunciano l'arrivo del Cardinal Federigo. L'insonnia tormentosa è invasa dall'immagine di un tempo spaventosamente vuoto, senza direzione né scopo, intollerabile come l'ora «che gli passava così lenta, così pesante sul capo» (ivi, p. 533). I grandi emisferi del passato e del futuro convergono quindi nella mente dell'innominato, fondendosi in una stessa materia: da un lato la catena di sangue e di delitti che risorge continuamente nel ricordo, dall'altro l'ipotesi inconcepibile di un mondo senza sé, quando il pensiero del suicidio lo proietta «nel tempo che pure continuerebbe a scorrere dopo la sua fine. S'immaginava con raccapriccio il suo cadavere sformato, immobile, in balia del più vile sopravvissuto» (ivi, p. 534). Nemmeno l'attesa della liberazione imminente di Lucia può affrancarlo dall'ossessione

del vuoto e del tempo:

«E poi? che farò domani, il resto della giornata? che farò doman l'altro? che farò dopo doman l'altro? E la notte? la notte, che tornerà tra dodici ore! Oh la notte! no, no, la notte!» E ricaduto nel vóto penoso dell'avvenire, cercava indarno un impiego del tempo, una maniera di passare i giorni, le notti, (ivi, p. 534)

Del resto, non è soltanto il flusso della durata vissuta a rendere insufficiente il criterio della semplice cronologia. Non esiste forse un solo romanzo che segua passo a passo lo sviluppo di una vicenda, senza omettere o ripetere niente, senza deviare per vie parallele, senza avanzare o retrocedere lungo il tracciato degli eventi. Un testo che volesse riprodurre esattamente la dinamica della temporalità quotidiana, lo scorrere continuo e irrilevante degli istanti, condurrebbe senz'altro a un vicolo cieco (e a una ragionevole noia del lettore). Qualunque narrazione, scrive Butor, «ci si propone come un ritmo di pieni e di vuoti, dal momento che non solo è impossibile raccontare tutti gli avvenimenti in una successione lineare, ma è anche impossibile dare, all'interno di una sequenza, tutta la successione dei fatti» (1977: 181). E' inevitabile che il romanzo, per salvaguardare le sue esigenze di ritmo e di leggibilità, si adegui a un progetto temporale più o meno intricato che prevede spostamenti, accelerazioni, ritardi, ripetizioni, lacune.

Il fatto è che la temporalità del romanzo si trova all'intersezione di due diversi livelli (cfr. Ricardou 1967: 161; Genette 1986: 81)¹. E' una sorta di risultante, il prodotto dell'incontro tra un «tempo della storia» (ad esempio le ore che trascorrono tra il rapimento e la liberazione di Lucia) e un «tempo del racconto», cioè la sequenza di sfasamenti, di stacchi e di digressioni con cui quelle ore vengono narrate. C'è un passo molto divertente del *Tristram Shandy* di Sterne in cui il narratore, constatando di essere giunto, dopo un anno di lavoro, al quarto volume della sua autobiografia, si rende conto di avere descritto soltanto il suo primo giorno di vita:

è evidente che, se in trecentosessantacinque giorni di vita

vissuta ne ho descritto soltanto uno, ne ho trecentosessantaquattro in più da narrare che non quando incominciai; [...] Siccome di questo passo il ritmo della mia vita vissuta risulterebbe trecentosessantaquattro volte più rapido di quello della sua narrazione, deve seguirne, le vostre signorie permettendo, che più io scriverò, tanto più avrò da scrivere e di conseguenza tanto più le vostre riverenze avranno da leggere, (pp. 263-264)

Se la considerazione di Tristram appare evidentemente paradossale, lo sfasamento così netto tra il tempo della vicenda narrata (un giorno) e il tempo impiegato per narrare quella vicenda (un anno) permette di divaricare al massimo i due piani temporali, articolandone separatamente i vari rapporti.

Quando il narratore sospende il resoconto di una vicenda e passa a narrare un episodio del passato (con la tecnica che nel cinema viene detta *flashback*), interviene sull'ordine cronologico della storia: rompe il filo che stava tessendo e innesta nella cesura un secondo filo, che il modello della progressione «reale» considera precedente al primo. Si tratta, tecnicamente, di un'«analessi», Revocazione, a fatti compiuti, d'un evento anteriore al punto della storia in cui ci si trova» (Genette 1986: 87-88). Durante il giorno che precede la notte degli imbrogli, ad esempio, Agnese e Lucia vengono tormentate da una «processione» di «strane figure», presunti mendicanti o viandanti che inventano ogni pretesto per osservare la conformazione della casa. E mentre l'inquietudine delle due donne cresce, il narratore sospende il racconto per fare un passo indietro nel tempo: «Convien però che il lettore sappia qualcosa di più preciso, intorno a que' ronzatori misteriosi; e, per informarlo di tutto, dobbiam tornare un passo indietro, e ritrovar don Rodrigo, che abbiām lasciato ieri, solo in una sala del suo palazzotto, al partir del padre Cristoforo» (*I promessi sposi*, p. 332). In modo simile, ma procedendo in direzione contraria, il narratore può compiere un balzo in avanti e utilizzare una «prolessi», cioè la «manovra narrativa che consiste nel raccontare o evocare in anticipo un fatto ulteriore» (Genette 1986: 87). Per forza di cose, l'anticipazione del futuro ha un'applicazione molto più ristretta del racconto retrospettivo, e anche nel caso di Manzoni tende a limitarsi a

una sorta di variante ridotta (il «preannuncio»), espressa da formule come «si vedrà più avanti».

Un'altra categoria fondamentale che caratterizza la temporalità del romanzo, oltre all'ordine degli eventi, è la *velocità*, cioè l'insieme dei «rapporti di durata» che si stabiliscono «tra i due livelli temporali» (Ricardou 1967: 164; cfr. anche Genette 1986: 135-161). Come ha scritto Fielding in *Tom Jones*, il lettore non deve inquietarsi se nel romanzo trova capitoli «che contengono il tempo di una sola giornata ed altri che comprendono anni»; se la storia, in poche parole, «sembra a volte che stia ferma, a volte, invece, che voli» (i, p. 62). Perché il ritmo e la densità degli avvenimenti, in un romanzo, sono soggetti a continue variazioni. Nei momenti in cui il narratore segue da vicino le avventure di Renzo o cita direttamente, come se le avesse trascritte, le parole dei suoi dialoghi, si può supporre che la durata della storia e quella del racconto siano più o meno equivalenti: possiamo parlare allora di una *scena*. Ma quando il narratore racconta «in due parole» la storia di padre Cristoforo, «dal punto che l'abbiam perduto di vista, fino a quest'incontro [con Renzo]» (7 *promessi sposi*, p. 727), un lungo segmento della storia viene concentrato in poche righe di testo, in una sorta di «sfondo» narrativo che può essere definito *sommario*. D'altra parte, nel caso dell' *ellissi*, il segmento testuale può contrarsi a tal punto da occultare del tutto (o quasi) una fase più o meno ampia della storia: «Fino all'autunno del seguente anno 1629, rimasero tutti [...] nello stato a un di presso in cui gli abbiām lasciati, senza che ad alcuno accadesse, né che alcun altro potesse far cosa degna d'esser riferita» (ivi, pp. 618-619). All'opposto, immobilizzando i personaggi e le vicende in una *pausa*, il narratore può dilatare liberamente il testo per mettersi a descrivere, mettiamo, il lazzeretto di Milano, o per commentare l'incursione dei promessi sposi nella casa di don Abbondio.

Ma non si tratta ora di fare un inventario completo degli strumenti che permettono di «giocare con il tempo»: le varie tipologie di analessi e di prolessi, i sottili equilibri che regolano le variazioni di ritmo e di durata, i rapporti che si stabiliscono tra la frequenza di un certo evento e la frase che lo riferisce. Bisogna rendersi conto piuttosto che il tempo del

romanzo, diversamente da quello degli orologi, non è affatto levigato e compatto, ma presenta una superficie discontinua di silenzi, di fondali diffusi e di momenti culminanti. Lo sviluppo temporale, più che una linea tracciata fra alcuni istanti successivi, diventa allora un tessuto in cui si intersecano tracciati diversi, in cui si riconoscono grumi, buchi, contrazioni, addensamenti. Se i romanzi insomma, come dice Butor, «trasformano il modo in cui vediamo e raccontiamo il mondo, e di conseguenza trasformano il mondo» (1977: 178), la manipolazione dei rapporti temporali finisce per tracciare un certo percorso (voluto e significativo) nella distesa inerte dell'esperienza. E' logico dunque che ogni scaglia di tempo, nel corso di questo processo, tenda a diventare un tassello inserito in un più vasto disegno.

3. Trame

La temporalità del romanzo non è una linea continua - un filo - che si possa tendere da un capo all'altro del testo. Quando Balzac esponeva il suo piano di tradurre in romanzo l'intera società francese, osservava che «in questo mondo non c'è niente che sia in un solo blocco, tutto è mosaico. Cronologicamente si può raccontare soltanto la storia dei tempi passati, sistema inapplicabile a un presente in movimento» (pref. a *Une fille d'Eve* [Una figlia di Èva], II, p. 265). Se ammettiamo dunque che il romanzo, tra le altre cose, abbia lo scopo di raccontare una storia, non possiamo presumere che lo faccia seguendo una pura successione lineare, la cronologia a catena degli aneddoti o dei racconti infantili: «successe questo, poi questo, e infine questo». Perché la storia narrata (la cosiddetta *fabula*, cioè l'insieme degli eventi che si verificano in un romanzo) non vive un'esistenza autonoma, ma dipende dal modo con cui quegli eventi vengono presentati dal testo e poi ricostruiti dal lettore. Per scrivere un romanzo non basta infatti ideare una serie passabile di avvenimenti con un inizio e una fine: «bisogna dar loro una *distribuzione*, ordinarli in una costruzione determinata, esporli in modo che le componenti della *fabula* si trasformino in una composizione

letteraria» (Tomasevskij, in Todorov 1968: 314). Bisogna, in una parola, assemblarli in un *intreccio*.

C'è un passo famoso dei *Promessi sposi* in cui il narratore, dopo avere descritto le infami macchinazioni di don Rodrigo, evoca l'immagine di un bambino che tenta di radunare un gregge di porcellini d'india; e li stringe, li insegue, li serra da ogni lato, ma quelli si sbandano, sfuggono continuamente a destra o a sinistra:

dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, s'adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran più vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista, (p. 405)

Se il narratore insomma vuole seguire i destini paralleli dei personaggi, se vuole rendere conto di avvenimenti che accadono contemporaneamente in luoghi diversi, deve ricorrere a una «messa in intreccio» che gli permetta di orchestrare nel modo più efficace i vari tracciati della storia: disporrà quindi certi elementi sulla scena e li farà avanzare per un tratto, ne svilupperà altri che saranno a loro volta sospesi, poi riannoderà i fili interrotti per farli convergere - come i porcellini nell'uscio - verso un effetto complessivo.

Prendiamo ad esempio un segmento relativamente semplice della *fabula*, che si potrebbe riassumere così: due fidanzati, accompagnati da due testimoni, irrompono in casa di un prete per farsi sposare con la forza, mentre un gruppo di farabutti sta preparando il rapimento della ragazza. Vediamo come il testo riesce a comporre la serie degli avvenimenti in un intreccio sapiente, calcolato, nel quale vengono «montati» quattro tracciati narrativi: 1) la linea Renzo-Lucia-don Abbondio (più Tonio-Gervaso); 2) la linea Agnese-Perpetua;

3) la linea dei bravi di don Rodrigo; 4) la linea Menico-padre Cristoforo. In primo luogo vengono predisposti tutti gli elementi: il piano dei bravi per rapire Lucia, la corsa di un vecchio servitore di don Rodrigo verso il convento di padre Cristoforo, l'attesa di Renzo e di Tonio all'osteria, il tragitto dei

cinque (i due sposi, i due testimoni e Agnese) verso la casa di don Abbondio. A questo punto, sull'apertura di un nuovo capitolo, la scena si sposta: siamo con don Abbondio al piano superiore della casa; Perpetua scende le scale, apre la porta agli ospiti e si lascia distrarre dalle chiacchiere di Agnese, che la conduce a passeggiare in una stradetta (divergenza tra le linee 1 e 2). Renzo e Lucia salgono con Tonio e Gervaso per fare scattare l'inganno, ma don Abbondio sfodera un'impressionante prontezza di spirito e riesce a sventare la manovra, mettendosi a urlare come un ossesso. Intanto il sagrestano si sveglia, accorre alle grida del curato e incomincia a suonare le campane.

Da un punto di vista narrativo, il rintocco delle campane può essere considerato il baricentro di tutta la composizione, come un filo sottile che annoda a distanza i tracciati delle singole scene. «Il rumore» dice infatti il narratore «era giunto agli orecchi d'altre persone che vegliavano, non lontano, ritte e vestite: i bravi in un luogo, Agnese e Perpetua in un altro» (p. 348). Il racconto scorre quindi sui primi e arretra nel tempo, per descrivere le loro mosse «dal momento in cui gli abbiamo lasciati» fino all'irruzione nella casetta di Lucia, che si rivela evidentemente vuota. Ad un tratto (convergenza tra le linee 3 e 4), i due bravi messi a guardia dell'uscio «sentono un calpestio di passini frettolosi, che s'avvicinano in fretta; [...] Era Menico che veniva di corsa, mandato dal padre Cristoforo ad avvisar le due donne che [...] si rifugiassero al convento, perché... il perché lo sapete» (p. 349). Menico entra dunque in casa, viene aggredito dai bravi e risponde con un grido alle loro intimazioni di silenzio. «Tutt'a un tratto», nel silenzio della notte, il rintocco improvviso delle campane terrorizza e mette in fuga i bravi, che liberano Menico ed escono definitivamente di scena (estinzione della linea 3). «Lasciamoli andare» continua il narratore, «e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiām lasciate in una certa stradetta» (p. 350).

Le due donne, che tra una chiacchiera e l'altra si sono allontanate dalla casa, vengono sorprese bruscamente da una catena serrata di segnali: dapprima lo «sgangherato grido di don Abbondio», poi «l'urlo di Menico», infine il rintocco della campana. La rete di corrispondenze è ormai intessuta a dovere.

Agnese e Perpetua si lanciano a spron battuto verso la casa, quando (convergenza tra le linee 1 e 2) «sulla soglia compariscono Tonio, Gervaso, Renzo, Lucia, che, trovata la scala, eran venuti giù saltelloni» (p. 351). E immediatamente, su questa cerniera narrativa, i tragitti dei personaggi riprendono a divergere: Tonio e Gervaso se la danno a gambe, Perpetua si lancia su per la scala a soccorrere don Abbondio, e i due sposi, recuperata Agnese, si avviano in gran fretta verso casa. «Ma arriva Menico di corsa» (convergenza tra le linee 1 e 4), rivela in due parole tutto il retroscena e guida i fuggiaschi verso il convento di padre Cristoforo, tagliando per i campi. Intanto il paese si è svegliato; una gran folla incomincia ad accorrere e a rumoreggiare sulla piazza.

Come si vede, gli eventi rappresentati nel romanzo tendono a inserirsi in una macchina molto più articolata di quanto ci si possa aspettare, a prima vista, dal fatto di raccontare una storia. Il quadro complessivo della notte degli imbrogli non sorge infatti da una concatenazione qualunque di avvenimenti, ma è il prodotto di una struttura voluta e organizzata, di una serie di operazioni (spostamenti, manipolazioni temporali, tessiture parallele ecc.) che fanno pensare davvero a un intervento di «regia». E' vero che molti testi novecenteschi hanno tentato di sopprimere l'intreccio, di dissimularlo, di annegarne il disegno in un diluvio di situazioni casuali e di gesti insignificanti; ma è altrettanto vero che un romanzo non può fare a meno di eventi, e che questi eventi, più o meno conformi al modello della peripezia «romanzesca», devono essere assemblati secondo un ordine previsto, pianificato, portatore di senso e di valore. La differenza tra il progetto narrativo dei *Promessi sposi* e quello dell' *Ulisse*, ad esempio, non rimanda tanto a un'opposizione tra intreccio e non-in-treccio, quanto al fatto che un romanzo di impianto tradizionale tende a rispettare i paradigmi di causalità, di coerenza e di verosimiglianza con cui siamo abituati a organizzare i dati dell'esperienza.

«Una delle più importanti facoltà della mente umana» ha scritto Manzoni «è [...] quella di cogliere, fra gli avvenimenti, i rapporti di causa e di effetto, di anteriorità e di conseguenza che li legano; di ricondurre a un punto di vista unitario, e come in virtù di un'unica intuizione, molti fatti separati dalle

condizioni del tempo e dello spazio» (*Lettera a Monsieur Chauvet*, p. 62). Il romanzo possiede proprio questa facoltà di raccogliere gli avvenimenti e di connetterli tra loro, stabilendo i legami di causa e di effetto, gli equilibri tra le sequenze, i sistemi di richiami, di echi e di parallelismi con cui l'insieme dei fatti viene ricondotto a un disegno compatto e coerente, a «un punto di vista unitario». Gli eventi di un romanzo non accadono dunque per caso, né si succedono lungo la catena lineare dell'«e poi..., e poi..., e poi...»: fanno parte piuttosto di una sequenza logica e motivata, di una correlazione di cause e di effetti in cui il «poi» tende a essere sostituito da un «perché» (cfr. Forster 1963: 116). Se ad esempio, nel caso della notte degli imbrogli, dovessimo risalire la sequenza delle motivazioni e delle cause che hanno dato origine all'episodio, diremmo che Renzo e Lucia ricorrono all'inganno *perché* don Abbondio si rifiuta di sposarli, che don Abbondio, a sua volta, si rifiuta di sposare i due giovani *perché* i bravi lo hanno terrorizzato, e che i bravi hanno terrorizzato il curato *perché* don Rodrigo desidera possedere Lucia.

In questo modo, possiamo paragonare l'azione complessiva di un romanzo, la concatenazione motivata e causale tra i suoi episodi, a una sorta di reazione a catena innescata da una miccia iniziale, poi mantenuta e alimentata fino all'esaurimento del combustibile. La storia di Renzo, ammette lo stesso narratore, «non sarebbe mai stata intralciata con [quella di don Rodrigo], se lui non l'avesse voluto per forza; anzi si può dir di certo che non avrebbero avuto storia né l'uno né l'altro» (*I promessi sposi*, pp. 694-695). Se don Rodrigo, in altre parole, fosse stato felicemente sposato e si fosse fatto gli affari suoi, don Abbondio non avrebbe mai incontrato quei due energumenti a un angolo di strada e la vicenda di Renzo e Lucia avrebbe preso tutta un'altra piega, probabilmente troppo noiosa o insignificante per essere narrata in un romanzo. La macchina dell'intreccio, per potersi avviare, ha bisogno insomma di un movente, di un elemento che introduca una perturbazione nel corso previsto degli eventi e che possa instaurare, tra l'inizio e la fine del testo, la tensione dinamica tra due momenti: uno squilibrio iniziale (Renzo e Lucia non possono sposarsi) e un successivo ristabilimento dell'equilibrio (Renzo e Lucia riescono a sposarsi), tra i quali si sviluppa la

catena di eventi necessari per bilanciare quello scompenso (le peripezie di Renzo e le prove di Lucia). E' come se il movimento dell'intreccio fosse animato da un continuo gioco di forze, da un conflitto tra pulsioni e interessi concorrenti (si veda l'opposizione Renzo/don Rodrigo) che imprimono all'azione un andamento ritmico, dalla velocità multipla e variabile, attraverso accumuli di tensione, scontri energetici, risoluzioni improvvise e scioglimenti.

E' interessante notare come il cosiddetto romanzo «classico» tenda a tracciare, in questo sistema di forze e di sviluppi possibili, una sorta di corsia preferenziale, o addirittura un percorso obbligato che indirizza il lettore verso uno scopo più o meno evidente. In teoria, tutto dovrebbe essere aperto nell'universo virtuale e multiforme del romanzo: l'intreccio dovrebbe essere un groviglio di destini possibili in cui alcuni fili vengono selezionati e condotti a uno sviluppo effettivo. Scrivere (e leggere) un romanzo significherebbe insomma attraversare, come suggeriva Borges in uno dei racconti di *Finzioni*, un «giardino dei sentieri che si biforcano», perché «in tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano le altre» (p. 88). L'avvenimento descritto dal testo è qualcosa che si è effettivamente realizzato, ma è anche qualcosa che poteva non avvenire o prendere una direzione diversa. In realtà, la selezione di questi percorsi non procede secondo un piano arbitrario, ma finisce per essere fortemente condizionata: è come se il possibile, a un certo punto, diventasse necessario, come se le alternative si riducessero progressivamente e il testo fosse in qualche modo costretto, per una serie di ottime ragioni, a imboccare l'uno o l'altro sentiero del bivio.

Prendiamo ad esempio Renzo, verso la fine del romanzo, mentre ritorna a Milano devastata dalla peste per cercare Lucia. I pochi indizi che possiede lo guidano a una casa in cui spera di trovare la sua sposa; e qui si ferma, indugia un istante davanti al portone chiuso tenendo sospeso il martello, «come in un'urna, prima di tirar su la polizza dove fosse scritta la sua vita, o la sua morte. Finalmente alza il martello, e dà un picchio risoluto» (*I promessi sposi*, p. 718). In realtà, la biforcazione che il testo sembra sospendere nella trepidazione di Renzo (Lucia può esserci o non esserci, può essere viva o

essere morta) rimane assolutamente illusoria, vincolata a uno sviluppo inevitabile: Lucia non c'è; non potrebbe mai trovarsi in quella casa, perché è indispensabile - per l'economia tematica e narrativa del romanzo - che Renzo la incontri (guarita) al lazzeretto, dove una mirabile convergenza dei destini finirà per riunire anche don Rodrigo (l'emblema della colpa e del perdono) e padre Cristoforo, che potrà sciogliere il voto e lasciare ai due sposi la sua eredità morale.

E' ovvio quindi che l'organizzazione narrativa di un romanzo non risponde solo a un'esigenza di tipo funzionale, e che l'intreccio non si limita a predisporre un inventario di «trucchi» e di espedienti per produrre un determinato effetto (sorprendere, coinvolgere, divertire ecc.). Come la configurazione dello spazio e del tempo, anche la narrazione degli eventi si inserisce infatti in un particolare *modello*; è una parte di quel progetto complessivo (il romanzo) che vuole proporre una rappresentazione possibile del mondo. La composizione dei vari episodi della *fabula*, da questo punto di vista, costituisce uno strumento per sovrapporre un percorso di senso - tendenzialmente esplicito e rilevante - a ciò che Gadda definiva l'«ingarbugliato intreccio» della vita. Perché se non siamo «padroni e conoscitori del caos», come ha scritto Frank Kermode, «siamo circondati dal caos e possiamo coesistere col caos solo per mezzo dei nostri poteri immaginativi» (1972: 81). Rispetto al magma di casi e di vicende della realtà quotidiana, l'intreccio diventa insomma una finzione strutturata - una forma - che permette di attribuire agli e-venti un principio, uno sviluppo e una fine, che induce a selezionare alcuni elementi significativi e a farne cadere altri, articolandoli in uno schema possibile, in un tessuto di incidenti e di persone, in una *trama*.

4. Persone

La trama del romanzo, oltre ad assicurare una concatenazione significativa tra le vicende narrate, traccia una rete di rapporti tra i soggetti di quelle vicende: suggerisce i legami e i punti di intersezione tra il sistema globale del testo e

una delle sue categorie fondamentali: il personaggio. «Il romanzo» ha scritto Virginia Woolf «è una macchina di grandissima importanza per la creazione di personaggi. Appena smette di crearli, diventano visibili solo i suoi difetti» (*Ritratti di scrittori*, p. 264). Non si può rinunciare a questo compito se si vuole davvero che il romanzo, in primo luogo, proponga un'immagine delle possibilità umane, un modello dell'universo-uomo; non si può evitare di contrassegnare in qualche modo il baricentro del sistema, facendo convergere sul personaggio le altre componenti del mondo fittizio, come su un fulcro. Il personaggio è dunque un essere che vive nello spazio e nel tempo, che si sposta, viaggia, invecchia e si trasforma; è un soggetto che compie e subisce azioni, che segue il corso degli eventi e che delinea, con il suo operato, le direttrici narrative della storia; è infine un individuo, come vedremo, che si colloca in un determinato sfondo storico e sociale, che può diventare il portavoce di un messaggio, di un valore e perfino di un'ideologia.

Se si ammette dunque che il romanzo, per i suoi caratteri di genere e per le sue realizzazioni storiche, costituisca davvero un grande inventario dell'uomo, si capisce perché non sia ammissibile ridurre il personaggio a una pura funzione dell'intreccio, a un accessorio operativo che permette alle azioni di compiersi e di concatenarsi. Il personaggio - è vero - assolve a un determinato ruolo nell'economia narrativa del romanzo: entra nel gioco di forze che fanno procedere l'azione, diventando «l'eroe» - il «filo conduttore» - della propria sequenza narrativa (Tomasevskij, in Todorov 1968: 337); assume inoltre una determinata rilevanza rispetto alla trama che ne fa, a seconda dei casi, un protagonista, una figura secondaria, un elemento dello sfondo o una macchietta decorativa. Eppure, il personaggio romanzesco non esiste soltanto per quello che *fa*, ma anche per quello che *è*; in termini aristotelici, non è soltanto un *prattion* (un agente) ma anche un *ethos* (un carattere). Possiede insomma un duplice volto, vive sul crinale. La sua presenza nell'universo narrativo segna l'intersezione di due sfere distinte ma correlate: le esistenze e le loro metamorfosi, gli stati di cose e la loro evoluzione in altri stati, secondo quel legame organico tra eventi e persone che per James costituiva uno dei presupposti

del romanzo: «Che cos'è il personaggio se non la determinazione di un episodio? Che cos'è l'episodio se non l'illustrazione di un personaggio?» (*L'arte del romanzo*, p. 48). Non si può quindi ridurre il personaggio a un semplice partecipante o all'esecutore impersonale di un ruolo, perché quel ruolo viene incarnato da un attore, da un essere fornito di alcuni tratti peculiari che gli danno consistenza umana e che lo fanno assomigliare a un individuo, a una *persona*.

Parlare di «persona», naturalmente, implica il riconoscimento di un paradosso, o piuttosto la sottoscrizione di un contratto particolare. E' vero che in un romanzo «non si potrebbe rendere nella sua interezza l'esistenza delle persone» (*La Vie de Marianne*, p. 170), ma è altrettanto vero che nelle opere migliori, come dice Lucien de Rubempré, si incontrano «creature la cui vita diventa più autentica di quella degli esseri che hanno veramente vissuto» (*Illusioni perdute*, p. 85). In effetti, a intenderla in senso stretto, don Abbondio o Anna Karenina o Julien Sorel non sono altro che marionette, ombre, grumi di parole. «Tutti i personaggi letterari» diceva Valéry «sono fantocci, e più danno l'impressione della "vita" più sono fantocci» (*Cahiers*, II, p. 1205). Ma noi sappiamo che questi fantocci, queste «piccole bobine viventi» di cui parlava Gide, entrano nei meccanismi creativi della finzione e assumono una realtà particolare, proponendo una serie di immagini e di modelli strutturati dell'universo umano. Diventano, a loro modo, individui, esseri forniti di certi attributi fisici, psicologici e morali, con un'identità, un sesso, un'età, un'origine geografica, uno status sociale e una professione. Sono soggetti che parlano e che pensano, che si esprimono mediante il dialogo o che possono introdurci, attraverso i pensieri che il narratore decide di rappresentare, in un paesaggio interiore pressoché inaccessibile nella vita reale.

«Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra» (*I promessi sposi*, p. 252). E' la prima apparizione del personaggio, ma le poche righe che lo immettono sulla scena contengono già alcuni indizi per circoscrivere la sua identità: è un uomo; si chiama don Abbondio; vive nel XVII secolo; fa il prete in un paese del territorio di Lecco; probabilmente ha un

temperamento abitudinario (la passeggiata verso casa presuppone un rito consolidato). Più tardi, durante l'incontro con i bravi, emergerà un primo abbozzo della sua indole debole, meschina, vigliacca e servile, che nel seguito della storia verrà ulteriormente precisata e definita. Ci verrà inoltre trasmesso qualche dettaglio sul suo aspetto fisico, quando lo vedremo seduto «sur una vecchia seggiola, ravvolto in una vecchia zimarra»: «Due folte ciocche di capelli, che gli scappavano fuor della papalina, due folti sopraccigli, due folti baffi, un folto pizzo, tutti canuti, e sparsi su quella faccia bruna e rugosa, potevano assomigliarsi a cespugli coperti di neve, sporgenti da un dirupo, al chiaro di luna» (ivi, p. 345).

Non sempre, tuttavia, i personaggi dispongono di un'identità marcata e di un volto (per quanto possa definirsi un volto questa caricatura di don Abbondio). Possono ridursi a un semplice nome, a un cenno, a una rapida nota di colore, alla comparsa in una scena collettiva o a una linea sottile tracciata in margine alla trama, che emerge ogni tanto senza guadagnarsi mai il centro della scena. Possono risultare più o meno riusciti, più o meno umani e convincenti, più o meno ricchi e articolati sotto il profilo morale e psicologico. A questo proposito, Forster parlava di personaggi «piatti», «costruiti attorno a un'unica idea o qualità» (si pensi a don Ferrante), e di personaggi «a tutto tondo», che ci sorprendono «in maniera convincente» e sono suscettibili di trasformazioni (come Gertrude o l'innominato) (cfr. 1963: 94-106). Vi sono personaggi inoltre che raggiungono un tale grado di universalità da diventare esemplari, paradigmatici, come se la totalità di un momento storico o sociale venisse condensata nella loro figura *tipica*: «Un tipo» scriveva Balzac nella prefazione a *Un tenebroso affare* «[...] è un personaggio che riassume in se stesso i tratti caratteristici di tutti coloro che gli assomigliano in maggiore o minore misura; è il modello del genere»(viii, pp. 492-493).

E' ovvio comunque che la sagoma di queste «persone» - quanto più densa e poliedrica risulta la loro sostanza - non viene scolpita in un unico blocco, ma emerge da una serie di pennellate sparse, da una collezione di tratti eterogenei (fisici, psicologici, morali) che vengono raccolti e convogliati dal lettore in una sorta di «campo magnetico», contrassegnato da

un'etichetta: il nome proprio. «Il personaggio» scrive Barthes «è quindi un prodotto combinatorio: la combinazione è relativamente stabile [...] e più o meno complessa [...]; questa complessità determina la “personalità” del personaggio, altrettanto combinatoria come il sapore di una pietanza o l'aroma di un vino» (1973: 65). Scomporre un «prodotto combinatorio» come don Abbondio, dunque, significherebbe ipotizzare un paradigma strutturale di questo tipo: il segno univoco dell'identità («don Abbondio») attorniato da una costellazione di aggettivi, di attributi, di predicati, tra i quali si possono individuare alcuni tratti fissi (*meschinità*, *paura*, *servilismo* ecc.) e altri più contingenti, che possono rimandare comunque a uno dei caratteri dominanti (così, la *gioivialità* manifestata alla fine del romanzo non ha altra causa che la morte di don Rodrigo, e si inserisce dunque nella casella più ampia della *grettezza d'animo*).

E' il lettore, come abbiamo detto, che raccoglie questi tratti lungo la sequenza del testo e che li fa convergere sul fulcro del nome proprio, costruendo nella propria immaginazione una figura unica, individuata e caratterizzata da determinate qualità. Il testo però può utilizzare diversi strumenti - diretti o mediati, espliciti o ambigui - per guidare il lettore in questo lavoro di ricostruzione. Si consideri questa serie di frammenti:

a. Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone (p. 258). [...] Il suo sistema consisteva principalmente nello scansar tutti i contrasti, e nel cedere, in quelli che non poteva scansare (p. 260);

b. Chi non ha visto don Abbondio, il giorno che si sparsero tutte in una volta le notizie della calata dell'esercito, del suo avvicinarsi, e de' suoi portamenti, non sa bene cosa sia impiccio e spavento (p. 637);

c. Aveva poi una sua sentenza prediletta, con la quale sigillava sempre i discorsi su queste materie: che a un galantuomo, il qual badi a sé, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri (p. 261);

d. Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se

qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno (p. 256);

e. - Ah! è morto dunque! è proprio andato! - esclamò don Abbondio. - Vedete, figliuoli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente. [...] È stata un gran flagello questa peste; ma è anche stata *una scopa*; ha spazzato via certi soggetti, che, figliuoli miei, non ce ne liberavamo più (p. 766);

f. Tutti questi pensieri ronzavano tumultuariamente nel capo basso di don Abbondio. «[...] Oh povero me! vedete se quelle due figuracce dovevan proprio piantarsi sulla mia strada, e prenderla con me! Che c'entro io? Son io che voglio maritarmi? Perché non son andati piuttosto a parlare... » (p. 261).

E' evidente, anche in un elenco così sommario, la varietà di risorse e di sfumature con cui il testo può seminare gli indizi e i tratti distintivi del personaggio. Possiamo abbozzare infatti una rapida tipologia di modi di presentazione, scorrendo dalla procedura più esplicita a quella più indiretta. Senza dubbio, il grado di mediazione risulta più elevato quando il personaggio viene definito dall'intervento del narratore, sia con lo strumento tradizionale del *ritratto* (brano *a*) che con un accenno di tipo narrativo, ma dallo stile palesemente definitorio (brano *b*, nel quale vengono menzionati due tratti come *impiccio* e *spavento*). Nel brano *c*, che pure si inserisce nella tipologia del ritratto, la presenza del narratore tende comunque a sfumarsi, perché sono le parole stesse del personaggio - filtrate dal discorso indiretto - a rivelare alcuni tratti del suo carattere. La narrazione di una scena, come nel brano *d*, implica una discrezione ancora maggiore da parte del narratore, che si limita a suggerire un legame tra i comportamenti esteriori e il carattere dell'uomo (i gesti nervosi di don Abbondio sono sintomi della sua indole paurosa). La mediazione si riduce al minimo, infine, quando è il personaggio stesso che si presenta direttamente sulla scena, o con una battuta di dialogo (brano *e*) o con una registrazione dei pensieri, nei quali si dovrebbe cogliere l'immagine più autentica e disarmata dell'identità (brano *f*).

Questa agglomerazione di tratti e di caratteri sparsi, come abbiamo detto, non sfocia nella costruzione di entità isolate, indipendenti l'una dall'altra e dal duplice gesto che le porta in

vita (scrivere e leggere). I personaggi di un romanzo - ha suggerito Forster - fanno parte infatti di un sistema, «sono come cespugli in una macchia» (1963: 92), entrano in un gioco di equilibri e di correlazioni a distanza in cui la singola unità si definisce in rapporto alle altre, e a sua volta rimanda, per un legame di parentela o di contrasto, alla traccia di un codice, di una modalità rappresentativa, di un giudizio di valore. In primo luogo, i personaggi entrano in una relazione particolare con il narratore, che può calibrare i registri del punto di vista e mostrarci una figura dall'esterno, come un oggetto percepito in lontananza, o farne il centro della prospettiva narrativa, svelandone la realtà interiore e i segreti. In secondo luogo, ognuno di questi personaggi entra in un rapporto più o meno esplicito con tutti gli altri e si inserisce in un progetto di senso complessivo, fondato su un sistema di valori e di categorie morali: opposizioni tra «buoni» e «cattivi» (Renzo/don Rodrigo); parentele tra personaggi «positivi» o «negativi» (Renzo-Lucia-padre Cristoforo/don Rodrigo-Azzeccagarbugli-conte zio); sfumature di uno stesso parametro valutativo (le differenti malvagità di don Rodrigo e del conte Attilio); contraddizioni tra diversi valori che convergono in uno stesso personaggio (Gertrude). Infine, la correlazione tra il punto di vista narrativo e l'investimento morale stabilisce il rapporto dei personaggi con il lettore, che tende a identificarsi con alcune figure particolari - gli «eroi» e le «eroine» - poste al centro della rappresentazione e fornite del «colorito affettivo più espressivo e vivace» (Tomasevskij, in Todorov 1968: 339).

Va detto però che questo statuto esplicito del personaggio romanzesco, con il suo corpo solido e compatto, l'identità univoca, la collocazione in un progetto di senso perfettamente decifrabile, si applica nel modo più compiuto al canone del romanzo tradizionale, quella grande impalcatura realista che costituisce, per ragioni storiche e teoriche, il baricentro del nostro sistema. Sappiamo tuttavia che il personaggio, lungo la storia del romanzo, ha dovuto subire un processo di sfaldamento, di rarefazione, di sottrazione di peso: il Novecento, nelle sue varie fasi, ne ha fatto progressivamente un idolo da abbattere, una finzione da svuotare, il simulacro di un'unità e di una consistenza dell'*io* su cui non si poteva più contare. Faulkner, nell'*Urlo e il furore*, ha dato lo stesso nome a

due personaggi differenti. Kafka - l'abbiamo visto - ha diradato tanto la grana del soggetto da renderlo incorporeo, trasparente: ne ha lasciato soltanto una maiuscola puntata, una lettera che galleggia nel testo senza un volto, senza un ricordo, senza un attributo personale che non sia la condizione minima e irriducibile dell'esistenza: *essere là* (sarà lo stesso destino dei personaggi di Beckett). Con la consistenza, sono svanite anche la coerenza, l'autonomia e la consapevolezza di sé. I romanzi moderni e postmoderni abbondano di personaggi instabili, leggeri come l'aria, che prendono il volo dalla pagina o che si ribellano al loro stesso autore; personaggi doppi, che cambiano forma lungo il testo, che sovvertono qualunque categoria di valore o inibiscono ogni facoltà di giudizio, riducendosi a uno sguardo, allo spazio vuoto di una coscienza, alle metamorfosi e alle varianti di un pronome grammaticale.

E' vero, come notava Robbe-Grillet, che il romanzo dei tipi balzachiani, il romanzo dei personaggi a tutto tondo, appartiene ormai al passato, fa parte di un'epoca in cui la letteratura aveva assimilato e riprodotto la parabola ascendente dell'individuo. «Forse non si tratta di un progresso, ma è certo che l'epoca attuale è piuttosto quella del numero di matricola. Il destino del mondo ha cessato di identificarsi, per noi, con l'ascesa o la caduta di alcuni individui, di alcune famiglie» (1961: 28). E' dunque il senso dell'umano che è cambiato, non i presupposti o le funzioni della letteratura. Il romanzo non può rinunciare a dare forma (anche in negativo) a un'immagine dell'uomo; non potrà mai fare a meno di quel sorprendente fantoccio che definiamo personaggio, comunque lo si voglia intendere, con il suo volume scolpito e la capacità di incarnare un'epoca, un gruppo sociale, una passione, o con la sua ombra instabile che è al tempo stesso un sintomo e uno strumento per esplorare nuove possibilità, per dire una parola sul mondo che nessun altro discorso potrebbe formulare. Una strada diversa, dunque, con cui raggiungere uno stesso e inevitabile traguardo: raccontare l'uomo.

5. Scenografie e fondali

L'uomo del romanzo, come abbiamo visto, è sempre il termine di una sequenza, è lo spazio sottile in cui l'io viene definito (o messo a distanza) dallo sguardo di un *altro*, dalle prospettive molteplici di altri uomini e di altre donne. «Se il romanziere» ha scritto Mauriac «vuole raggiungere l'obiettivo della sua arte, cioè rappresentare la vita, deve sforzarsi di riprodurre questa sinfonia umana nella quale siamo tutti coinvolti, nella quale tutti i destini si prolungano e si compenetrano con gli altri» (1990: 49). Se dunque è vero, come abbiamo visto, che l'uomo romanzesco si differenzia dall'uomo epico per il suo sostanziale isolamento, è altrettanto vero che questo individuo può affermare la propria identità soltanto nel confronto con gli altri, ritagliandosi uno spazio nel contesto umano che lo circonda. Diventare individui, per i personaggi del romanzo, implica insomma un qualche legame (desiderio, rifiuto, conflitto, integrazione) con il tempo e l'ambiente in cui si trovano a vivere, perché soltanto in rapporto a una zona periferica è possibile localizzare il centro di un'azione, la sua eventuale rilevanza e il suo significato.

Generare un organismo multiforme come il romanzo, tra le altre cose, significa dunque predisporre uno *sfondo* sul quale far scorrere le metamorfosi dei singoli e le peripezie degli individui. Significa ampliare il panorama del mondo narrativo e allestire, dietro le combinazioni di personaggi e di vicende, un retroscena di eventi naturali, di vicende storiche e politiche, di sistemi culturali e di convenzioni sociali che fissano il contesto, come i fondali dipinti e i cartoni di una scenografia teatrale. Sarebbe difficile negare, ad esempio, che qualunque romanzo contiene un'immagine possibile della società, sia pure manomessa o deformata dai meccanismi della trasposizione letteraria. In fondo, se è vero che nel romanzo (come nella vita) «tutto è politica», l'isolamento perfetto di un personaggio finisce per ridursi a un limite teorico. Perfino l'esemplare più solitario di uomo romanzesco, l'emblema stesso dell'individualismo, Robinson Crusoe, è dovuto scendere a patti con un'idea minima di società, con quella presenza inquietante dell'altro che si è manifestata sotto forma di minaccia (i cannibali) o sotto forma di subordinazione (Venerdì). Non è affatto paradossale dunque che la parabola di un singolo destino finisca per circoscrivere uno spazio molto

più ampio. Basta pensare, per fare il caso più semplice, che uno dei temi privilegiati del romanzo classico - il conflitto tra un individuo «di qualità» e un ambiente che tende a respingerlo - presuppone la descrizione accurata di un determinato gruppo umano, un ingranaggio di quel complicato meccanismo che Proust definiva «caleidoscopio sociale».

Smontare pezzo per pezzo questo meccanismo, poi illustrarne i singoli congegni e riassemblarli in un tutto, per farli funzionare davanti agli occhi del lettore, è stato, come sappiamo, l'obiettivo grandioso di Balzac (e, in misura minore, anche di Zola). La prefazione alla *Commedia umana*, con il famoso parallelismo tra la «Natura» e la «Società», tra le «Specie Zoologiche» e le «Specie Sociali», non fa altro che esplicitare un enorme progetto di espansione, di moltiplicazione degli oggetti e dei piani. Ogni destino personale, sembra dire Balzac, ogni figura umana che il romanzo ci induce a seguire e ad ammirare, non esiste come entità autonoma, ma appartiene sempre a una categoria, a una determinata classe: si inserisce in un ambiente che plasma il suo carattere e che determina tutte le sue possibili funzioni. Non solo uomini dunque, come aveva già detto Fielding, «ma costumi; non individui, ma specie» (*Joseph Andrews*, p. 210). Il romanziere non può limitarsi a combinare una serie più o meno interessante di uomini e di avventure, ma deve illuminare anche il groviglio di forze sotterranee che racchiude il principio del loro movimento, l'ampio sfondo sociale di cui quegli uomini e quelle avventure sono - nel romanzo - soltanto «un particolare, un momento notevole» (Butor 1977: 155).

Pensiamo, nei *Promessi sposi*, allo sfondo sul quale Manzoni dispone i personaggi e le vicende rappresentate: gli accenni alle consuetudini e ai costumi, gli scorci di vita quotidiana, le descrizioni dei ceti e dei gruppi professionali, i quadri d'ambiente in cui le (poche) virtù e i vizi della società seicentesca vengono fissati in un gesto, in un dettaglio, in una frase. La storia dei fidanzati di Lecco è anche il ritratto di una società in azione. Vi sono quelle grandi esplosioni di folla, con la loro forza cieca e la loro ragione incomprensibile, sempre più vasta di ogni volontà o principio individuale: il saccheggio dei forni, l'assalto alla casa del vicario di provvigione, la caccia agli untori. Poi le apparizioni di gruppi più ristretti, come i

compaesani dei promessi sposi, i milanesi che assistono al «comizio» di Renzo o gli avventori all'osteria. Gli stessi personaggi principali, con i loro rapporti di affinità o di contrasto, non si iscrivono nel disegno di una geometria astratta, priva di sostegni o di basi, come i nodi e i fili di una rete sospesa nel vuoto: perché ogni gesto, ogni comportamento, ogni abitudine del singolo tende a dilatarsi in un ordine più ampio, in un sistema di riflessi e di automatismi impercettibili che trascendono la volontà dell'uomo, e ne fanno una pedina su una grande scacchiera.

«Quel che veramente sta a cuore a Manzoni» ha scritto Calvino «non sono tanto dei personaggi quanto delle forze, in atto nella società e nell'esistenza, e i loro condizionamenti e contrasti» (1995: 330). Così, don Rodrigo non è semplicemente il «cattivo» necessario per innescare l'azione narrativa, ma appartiene a un ceto di parassiti che hanno trasformato l'ingiustizia in legge, la sopraffazione in una questione di onore e di «puntiglio». Gertrude, a sua volta, è la vittima di una logica ugualmente spietata e repressiva, che soffoca la libertà delle scelte dietro la facciata di un prestigio ipocrita e opprimente. Lo stesso don Abbondio, con tutti i suoi difetti e la sua vocazione meschina, è costretto a farsi prete da un bisogno istintivo (e comprensibile) di salvare le ossa, perché un simulacro di legalità, «a que' tempi», «non proteggeva in alcun conto l'uomo tranquillo, inoffensivo, e che non avesse altri mezzi di far paura altrui» (7 *promessi sposi*, p. 258).

Tutto l'affresco viene poi corredato di documenti, di aneddoti, di testimonianze; molte occorrenze narrative finiscono per calamitare un contesto storiografico fatto di stralci di «gride», di «memorie del tempo» e di «relazioni di più d'uno storico». E' una prova ulteriore che il romanzo, come abbiamo detto in precedenza, è un organismo composito -un mosaico - che può assorbire materiali eterogenei, discorsi molteplici e frammenti di altri testi. Basta quindi l'apparizione di due figure pittoresche, caratterizzate da un aspetto bellicoso e da un «enorme ciuffo» sulla fronte, per sospendere le trepidazioni del povero don Abbondio e tracciare, con grande ricchezza di documenti e di «squarci autentici», una rapida anatomia di quella «specie de' *bravi*», «allora floridissima in Lombardia» e «ora del tutto perduta» (ivi, p. 253). Anche i

grandi avvenimenti politici, quelle «cose importanti [...] a cui più specialmente si dà il titolo di storiche» (ivi, p. 632), fanno la loro comparsa, a intervalli, sullo sfondo del romanzo, in modo che il lettore possa avere qualche notizia sui problemi della successione al ducato di Mantova, sugli sviluppi della guerra del Monferrato o sugli intrighi orditi dal cardinale di Richelieu.

Ma l'inquadramento storico e sociale, per Manzoni, non si riduce a un semplice decoro, a una scenografia pittoresca in cui collocare gli avvenimenti e i personaggi del romanzo. Perché si tratta, con le parole stesse del narratore, di qualcosa che può giovare direttamente all'«intelligenza del [...] racconto» (ivi, p. 607). Il «ritratto del paese, e della città principalmente», durante il periodo di miseria successivo alle sommosse popolari, non è quindi una digressione «estranea al racconto principale», ma è un approfondimento necessario per la comprensione degli eventi: «Ora, perché i fatti privati che ci rimangono da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' da lontano» (ivi, p. 619).

Il quadro storico, in realtà, può anche avere un interesse in se stesso, un significato che non dipende immediatamente dalla sua pertinenza nei confronti della finzione. Ecco come viene introdotto il resoconto dettagliato della pestilenza:

Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di quella calamità [...]. E in questo racconto, il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto il rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto, (ivi, p. 659)

O si veda, ancora, la frase con cui il narratore giustifica a ritroso l'ampia ricognizione sulla psicosi degli untori, un quadro nitido e spietato che in realtà si inserisce perfettamente nel progetto morale del romanzo, nel suo sistema tematico e ideologico:

Ho creduto che non fosse fuor di proposito il riferire e il

mettere insieme questi particolari, in parte poco noti, in parte affatto ignorati, d'un celebre delirio; perché, negli errori e massime negli errori di molti, ciò che è più interessante e più utile a osservarsi, mi pare che sia appunto la strada che hanno fatta, l'apparenze, i modi con cui hanno potuto entrar nelle menti, e dominarle, (ivi, p. 671)

Con questo, evidentemente, ci troviamo già oltre i confini di una scenografia funzionale e interessante. La storia - l'abbiamo detto - non si riduce mai a semplice decoro, come non sono decorativi gli eventi che scandiscono i suoi grandi ritmi, quei «cataclismi [...] di lenta incubazione e conflagrazione improvvisa, che sconvolgono il piccolo gioco dei rapporti di potere» (Calvino 1995: 331): la carestia e il suo decorso, la calata incontrollabile dei lanzichenecchi, la peste che non risparmia né poveri né ricchi e che pareggia, come la falce, «tutte le erbe del prato». La storia, spesso saldata con un'alleanza terribile alla natura, è il grande involucro che avvolge e trasporta tutti: gli umili e i potenti, i personaggi fittizi e quelli realmente esistiti: è il movimento di cicli e di forze combinate in cui gli uomini e i loro desideri e i loro piccoli intrighi vengono come annullati, sospesi, assorbiti da un progetto inesorabile e solenne (è quel senso dell'universale che rende grandioso un romanzo come *Guerra e pace*). Ma qui, come dicevamo, abbiamo già oltrepassato le superfici levigate o contorte dello sfondo: siamo sbucati al di là, nelle zone del romanzo che più direttamente richiamano un progetto di senso complessivo, un'ideologia, qualcosa che può essere definito, in modo molto vago, una visione del mondo.

6. Discorsi del romanzo

Parlare di «ideologia», a proposito del romanzo, non implica che lo scrittore sia necessariamente un partigiano di qualche dottrina politica, che sia un conservatore bigotto o anche un marxista suo malgrado, come è stato detto per Balzac. Significa, piuttosto, che nessun romanzo può evitare di proporre al lettore - anche in modo indiretto - una concezione

generale del mondo, una determinata costellazione di idee, di nozioni e di paradigmi con cui strutturare il materiale narrativo, anche se tutto questo non ha niente a che fare (come è auspicabile) con la formulazione di una teoria o con la dimostrazione di una tesi. In realtà, i romanzi che contengono delle teorie, che utilizzano la forma narrativa solo per dissimulare o rendere più appetibile un trattato (i cosiddetti «romanzi a tesi»), hanno sicuramente qualcosa di imbarazzante: sono come oggetti, diceva Proust, ai quali è rimasto attaccato il cartellino del prezzo.

Ciò non toglie che i romanzieri, soprattutto durante l'Ottocento, abbiano usufruito abbondantemente di quella prerogativa che Genette ha definito «*funzione ideologica del narratore*» (1986: 304). Le lunghe spiegazioni di Balzac, le digressioni oratorie di Hugo, gli inserti sulla filosofia della storia di Tolstoj, le riflessioni molteplici con cui Musil ha intessuto *L'uomo senza qualità*: sono tutti esempi che dimostrano come il romanziere, oltre a essere un creatore di mondi fittizi, possa diventare anche un dispensatore di sapere, una guida morale o un manipolatore esperto dell'arte della persuasione. In ogni caso, il tentativo di ricostruire il «pensiero» di un autore, il suo orizzonte concettuale o perfino la sua filosofia, è un esercizio che va compiuto con una certa cautela, perché il romanziere, generalmente, è soltanto un filosofo dilettante che assimila e rielabora in modo personale qualche modello di pensiero particolarmente influente (si pensi, sulla cesura tra Ottocento e Novecento, al ruolo esercitato da filosofi come Schopenhauer, Nietzsche o Bergson).

In realtà, le convinzioni effettive dell'autore hanno un'importanza decisamente marginale ai fini della creazione letteraria. Quel che conta, possiamo dire, è il modo in cui questa visione del mondo viene tradotta in romanzo, il modo in cui le idee e i giudizi sulla natura e sull'uomo perdono ogni astrattezza concettuale per incarnarsi nelle situazioni concrete del mondo possibile, nel suo modello di senso, nel suo orizzonte strutturato di significati e di valori. In genere, la natura dialogica del romanzo tende a imprimere una traiettoria centrifuga a questo processo di trasposizione: le idee esplodono, si scontrano, producono cortocircuiti e opposizioni

dialettiche, si sfrangiano in una serie di domande a cui non si può fornire *una* risposta autoritaria e definitiva, perché la natura autentica del romanzo consiste in una vibrazione di discorsi molteplici e di verità alternative. «Il romanziere non è Dio», diceva Sartre a proposito di Mauriac (1993: 42): non possiede, a meno di rinnegare la propria missione, un messaggio o una verità conclusiva da esporre e da trasmettere direttamente ai lettori, fornendo loro la chiave di tutti i possibili enigmi: perché il suo scopo sta piuttosto nell'aprire, nell'interrogare, nel comporre alcune verità parziali in un organismo polifonico, strutturato in base a diversi punti di vista. Così, ridurre *I promessi sposi* alla formula di «romanzo della Provvidenza», secondo l'equazione scolastica Manzoni = scrittore cattolico, significa mutilarne la portata e convogliare in un unico centro tutta la rosa di aperture problematiche: le domande sulla volontà e sul male, sul potere e sull'ignoranza, sul disordine che sempre minaccia e sconvolge i piccoli progetti dell'organizzazione umana.

Il mondo del romanzo è dunque attraversato da una costellazione di sensi, da un tessuto di idee correlate, da un'architettura di entità ricorrenti e significative che vengono comunemente definite *temi*. Il termine «tema» - si sa - rimanda a un concetto decisamente vago, ambiguo, che tende a sovrapporsi e a confondersi con una serie di nozioni confinanti. Il tema non può infatti essere identificato con l'argomento trattato dal testo (*soggetto*), con una manifestazione testuale isolata (*motivo*), con una formula convenzionale (*stereotipo*) o con un modello canonizzato dalla tradizione (*topos*). I temi sono piuttosto gli elementi di base, eventualmente raggruppati in strutture più ampie, con cui viene organizzata l'ossatura semantica del romanzo. Sono le unità di senso e di valore che vengono sovrapposte ai vari elementi del mondo possibile. Basti dunque sapere, ai fini del nostro discorso, che il tema non è ciò che viene detto, il significato immediato delle parole del testo, ma che si tratta di un'entità più concreta e al tempo stesso più sfuggente, qualcosa che sta sui margini della finzione, in una regione mediana che interferisce sia con la sfera degli oggetti (ad esempio la figura di Lucia) che con quella delle idee (ad esempio il concetto di purezza).

Più che un catalogo di temi, il romanzo offre in realtà un

reticolo di *campi tematici*, riserve di variazioni possibili e di formulazioni sempre in movimento (cfr. Bremond 1985). I campi tematici dei *Promessi sposi*, come in ogni romanzo, sono costruiti quindi su una molteplicità di occorrenze e di situazioni, su un insieme di variazioni e di metamorfosi che possono essere convogliate verso alcuni nuclei centrali, contrassegnati da un'etichetta: *follia, ignoranza, ingiustizia, oppressione, orgoglio, puntiglio, abbrutimento, perdono, solidarietà, carità, misericordia, dignità* ecc. Il campo tematico è insomma un contenitore di senso, una cornice nella quale vengono raccolti elementi non adiacenti ma legati da un tratto comune, da un'analogia, da una parentela. Raccogliere e assemblare i singoli elementi disseminati nel testo, ci dicono i teorici, equivale a «tematizzare» (cfr. Prince 1985).

Prendiamo ad esempio il tema del *perdono*, che attraversa il romanzo da cima a fondo e che collega, come un lungo filo, alcuni dei suoi momenti più significativi. Il testo utilizza strumenti di ogni tipo per costituire, sui margini della finzione, questa grande costellazione che gravita verso i sistemi limitrofi della *carità* e della *misericordia*. Fin dall'inizio, nella vicenda di Lodovico-padre Cristoforo, il perdono viene posto come contrappunto necessario dell'ira, dell'offesa, del desiderio di vendetta. E' la parola che risuona con una tonalità nuova, dopo la morte del gentiluomo arrogante, nell'animo orgoglioso di Lodovico; è la parola sorprendente e liberatoria su cui fa perno, più tardi, il dialogo tra il nuovo cappuccino e il fratello dell'ucciso:

- Io posso dunque sperare che lei m'abbia concesso il suo perdono! E se l'ottengo da lei, da chi devo sperarlo? Oh! s'io potessi sentire dalla sua bocca questa parola, perdono!

- Perdono? - disse il gentiluomo. - Lei non ne ha più bisogno. Ma pure, poiché lo desidera, certo, io le perdono di cuore, e tutti...

- Tutti! tutti! - gridarono, a una voce, gli astanti. (I *promessi sposi*, p. 298)

Così, dopo l'esito felice dell'episodio, il commento del narratore non fa che ribadire l'antitesi e sovrapporre ai fatti una valutazione esplicita: «Il fratello dell'ucciso, e il parentado,

che s'erano aspettati d'assaporare in quel giorno la *trista gioia dell'orgoglio*, si trovarono in vece ripieni della *serena gioia del perdono* e della benevolenza» (ivi, p. 299; il corsivo è mio).

Ma più che dai commenti diretti del narratore, più che dai gesti dei personaggi e dai loro dialoghi o pensieri, le coordinate del tema vengono fissate dalla comparsa improvvisa di un *simbolo*, di un oggetto - un pane - che accentra tutta una rete di significati e di implicazioni: il perdono, la carità, l'umiltà, l'ubbidienza, il sacrificio (il pane come strumento e segno dell'eucarestia). Non è un caso quindi che il lungo tragitto del pane del perdono, dalla vicenda di Lodovico fino allo scioglimento del romanzo, tra i morti e i vivi del lazzaretto, finisca per tracciare l'ampia campitura di questo sistema tematico, che troverà l'altro grande pilastro nel perdono di Renzo e nella lotta - sempre incerta ma assiduamente sostenuta - contro l'odio e la sete di vendetta. «- Sciagurato», grida infatti padre Cristoforo a Renzo, assumendo la funzione marcata (e piuttosto fastidiosa) di personaggio «ideologico», «- Ardiresti tu di pretendere ch'io rubassi il tempo a questi afflitti, i quali aspettano ch'io parli loro del perdono di Dio, per ascoltar le tue voci di rabbia, i tuoi proponimenti di vendetta? [...] Ne ho visti morire qui degli offesi che perdonavano; degli offensori che gemevano di non potersi umiliare davanti all'offeso: ho pianto con gli uni e con gli altri; ma con te che ho da fare?» (ivi, p. 732). Il povero Renzo, a questo punto, non può fare altro che osservare don Rodrigo moribondo e perdonargli «davvero», «per sempre», «di cuore», prima di poter incontrare Lucia e ricevere dal frate quella reliquia, il pegno di una vicenda romanzesca e di un'intera costruzione morale:

- Figliuoli! voglio che abbiate un ricordo del povero frate. - E qui levò dalla sporta una scatola d'un legno ordinario, ma tornita e lustrata con una certa finitezza cappuccinesca; e proseguì: - qui dentro c'è il resto di quel pane... il primo che ho chiesto per carità; [...] Lo lascio a voi altri: serbatelo; fatelo vedere ai vostri figliuoli. Verranno in un tristo mondo, e in tristi tempi, in mezzo a' superbi e a' provocatori: dite loro che perdonino sempre, sempre! tutto, tutto! e che preghino, anche loro, per il povero frate! (ivi, pp. 748-749)

Si vede dunque che le varie occorrenze del tema, collocate in segmenti testuali anche molto distanti tra di loro, possono manifestarsi attraverso molteplici strumenti espressivi: i commenti e le valutazioni del narratore, che qualificano il tema e lo inseriscono in un sistema di valori («la *serena* gioia del perdono»); i gesti, i pensieri e i dialoghi dei personaggi (il perdono di Renzo); i discorsi di un delegato speciale che espone dettagliatamente una dottrina ideologica o morale (le «prediche» di padre Cristoforo); la presenza di un oggetto fisico che si carica di senso e di valore simbolico (il pane del perdono). E' ovvio però che la confluenza di tutti questi elementi in uno stesso insieme, se viene in qualche modo prevista e orientata dal progetto del romanzo, dipende in gran parte da un intervento esterno al testo, da un'attività non immediatamente controllabile. Il campo tematico del perdono, potremmo dire, è presente e assente al tempo stesso: le sue manifestazioni immediate (il pane, le «prediche», le scene narrate) fanno parte della struttura testuale del romanzo, ma il gesto concreto del riconoscimento, della correlazione e della sintesi può essere compiuto soltanto dal lettore, che deve essere in grado di percepire i tratti comuni e di modulare l'onda delle variazioni e delle metamorfosi.

In ogni caso, come dicevamo, il testo può guidare ampiamente il lettore nel corso di queste operazioni, sia con l'uso di segnali univoci che con l'intrusione diretta della voce narrante. Prendiamo l'incursione notturna dei promessi sposi nella casa di don Abbondio. Siamo nel momento più drammatico e caotico: don Abbondio, intuito l'inganno, ha sventato la manovra e si è messo a gridare come un pazzo; Renzo fa il possibile per tentare di calmarlo, Lucia geme e implora di fuggire, Tonio striscia carponi sul pavimento mentre Ger-vaso, lo scemo del gruppo, grida e saltella come uno spiritato. Ma proprio al culmine del parapiglia, la scena viene interrotta dalla voce del narratore, che decide di farsi avanti in prima persona per commentare direttamente i fatti:

In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di

soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo, (ivi, p. 347)

In questo modo, la riflessione di ordine generale viene dedotta - nel modo più esplicito - dallo spunto della situazione concreta, mentre il lettore viene indirizzato verso una serie ben precisa di campi tematici: il contrasto tra apparenza e realtà, i cedimenti dell'onestà conculcata, la dissimulazione i-pocrita dell'oppressione.

D'altro canto, non è necessario che il testo ricorra a procedure così scoperte per guidare il lettore nel processo di ricostituzione dei temi. Anche il romanzo dallo stile più reticente e impersonale, come ci ha suggerito Wayne Booth (1996), contiene un elaborato sistema di indizi e di meccanismi persuasivi - una «retorica» - che orientano il lettore verso un particolare modello di senso, verso una concezione generale della vita e del mondo. Il romanzo, come sappiamo, è una rappresentazione possibile della realtà che dovrebbe tracciare, nei meccanismi abituali della conoscenza, una sorta di percorso alternativo, un tragitto capace di ampliare la nostra esperienza e la nostra comprensione del mondo. Ma è necessario, per questo, che l'organismo multiforme e composito della finzione, con le sue coordinate spaziali e temporali, le sue catene di eventi e le persone, i suoi modelli dell'universo sociale e dei sistemi di pensiero, possa interferire con la percezione del mondo reale e introdurre uno scarto, una nota dissonante, uno squilibrio produttore di senso. E' necessario, in altre parole, che l'universo possibile del romanzo venga attraversato da un lettore, da questa figura ipotetica e sempre presunta in cui ci siamo imbattuti, talvolta, nel corso del nostro viaggio, senza essere mai riusciti ad approfondire la conoscenza. Ma l'incontro, a questo punto, non può più essere dilazionato. E' tempo di passare ad altro.

Note

1 In realtà, Ricardou parla di «tempo della finzione» e di «tempo della narrazione», ma poiché il «tempo della narrazione» può essere usato per indicare un ulteriore piano temporale - cioè il presente da cui parla il narratore -, è consigliabile utilizzare la terminologia di Genette per evitare ogni possibile equivoco. Avremo dunque tre livelli temporali: un *tempo della storia* che misura l'estensione e la durata delle vicende dei personaggi; un *tempo del racconto* relativo ai modi con cui queste vicende vengono rappresentate; un *tempo della narrazione* che stabilisce la collocazione temporale del narratore (il suo «qui» e «ora»).

Capitolo IV. La parte del lettore

Saper leggere [...] non è un dono molto diffuso, e non sempre viene compreso nel giusto senso. Consiste, prima di tutto, in una vasta riserva intellettuale, una sorta di grazia e di libertà, per cui l'uomo arriva a capire che non ha sempre e comunque ragione, e che le opinioni contrarie alle sue non sono necessariamente sbagliate.

Robert Louis Stevenson

L'incontro con il lettore di romanzi può riservare sorprese preziose e imbarazzanti. Può essere il pretesto per suscitare e risolvere quesiti fondamentali, ma può essere anche il detonatore per fare esplodere nuove domande, il punto da cui irraggiare una selva di indicazioni e di tragitti, tra i quali sarà facilissimo perdersi. Non vi saranno certezze univoche - possiamo già dirlo - nel corso di questo faccia a faccia. Incontrare il lettore significa in primo luogo confrontarsi con il proprio *io* che legge, con le sue ansie, le sue aspettative, le sue paure, i suoi desideri e le sue innocue perversioni. Significa anche spezzare l'orizzonte chiuso dell'individuo per interrogarsi sul contesto, su quella nozione così imprecisa di pubblico che ha reso possibile - si dice - la comparsa dei romanzi, che ne ha comunque accompagnato il percorso e ne ha segnato le tappe, producendo un sistema di appelli, di codici, di pressioni e di condizionamenti più o meno palesi.

Il genere romanzesco - l'abbiamo detto - intrattiene un rapporto strettissimo con la scrittura. I suoi legami con il vasto universo dell'oralità - con la voce dei narratori, con i racconti intorno al fuoco, con gli occhi stupiti e attenti degli ascoltatori - si riducono, per lo più, a una suggestione metaforica, o a un residuo di attitudini ormai dimenticate. Il romanzo è essenzialmente un *libro*; è un manufatto di carta e inchiostro che deve essere esplorato nel silenzio, in una solitudine gelosa,

in quello stato di raccoglimento clandestino che costituiva, per Proust, tutta la magia segreta della lettura. In effetti, nessun'altra forma letteraria presuppone un rapporto di implicazione così stretto tra il testo e il suo lettore: né l'epica, né la lirica, né il dramma, basati piuttosto su un'idea di parola recitata e messa in scena, sono tanto legati al gesto di un soggetto che decide (silenziosamente) di aprire un libro, di spingerne avanti le pagine e di trasformarlo in una cosa viva, piena di oggetti e di eventi e di persone dall'aspetto familiare.

Si può pensare quindi che la situazione comunicativa del romanzo istituisca un rapporto asimmetrico, dilazionato, una strana forma di dialogo in cui nessuno «parla» e nessuno «ascolta» realmente. Nel testo c'è soltanto qualcuno che dice (che scrive) «io», qualcuno che lascia la sua traccia sulla pagina e che si rende immediatamente assente, in attesa di un recupero successivo e spesso fortunoso di cui non si potranno mai valutare le conseguenze, né gli sviluppi impreveduti. Se davvero «ogni opera letteraria è un appello», come pensava Sartre (1976: 82), il romanzo equivale a un messaggio denso e sofisticato che si rivolge sempre alla disponibilità del lettore, alla sua comprensione, alla sua capacità di ricreare fedelmente il mondo possibile e al tempo stesso di trascenderlo, per mirare a un obiettivo ulteriore. In questo senso, come ha scritto Proust in un saggio del 1905, non si può assimilare la lettura a una sorta di colloquio con i morti, a una conversazione eletta con i grandi spiriti del passato:

la lettura, al contrario della conversazione, consiste per ciascuno di noi nel ricevere comunicazione del pensiero di un altro, ma restando pur sempre soli, continuando cioè a godere della potenza intellettuale che si possiede nella solitudine e che la conversazione dissipa immediatamente; continuando a rimanere ispirati, a lasciare che lo spirito lavori in modo fecondo su se stesso. (*Sulla lettura*, p. 23)

Il destino di un romanzo è dunque legato strettamente a un lettore (o a un gruppo di lettori: a un pubblico) che ne realizza il sistema di significati. Pressoché tutti gli aspetti che abbiamo preso in considerazione, in un certo senso, potrebbero essere ribaltati e considerati le tappe di un percorso parallelo (di un

libro) visto dalla prospettiva della ricezione. Così, l'identità del genere romanzesco richiama inevitabilmente un certo orizzonte di aspettative, di codici, di riferimenti ad altri testi e ad altre letture; l'evoluzione storica del romanzo si lega, in modo più o meno diretto, ai mutamenti del pubblico e dei sistemi culturali; il problema del realismo, d'altra parte, non può prescindere dalla percezione del lettore e dai suoi legami con un certo sistema di verosimiglianza; l'architettura del mondo romanzesco, infine, non è concepibile senza la partecipazione attiva di un soggetto che porti all'esistenza i vari elementi della finzione, inserendoli in un possibile modello di senso.

Il cammino che dobbiamo ancora percorrere, insomma, è breve ma fitto di ostacoli e di sorprese: si tratterà di spostare lo sguardo sulla dimensione comunicativa del testo per mettere in luce i caratteri dell'esperienza romanzesca, le attitudini che induce e le competenze che richiede, gli scopi e le funzioni che noi tutti, aprendo un libro, ci prefiguriamo in modo più o meno cosciente. Prima di avventurarci in questi sentieri, tuttavia, dobbiamo porci una domanda alla quale sarà difficile - se non impossibile - rispondere, ma che potrà aiutarci comunque a tracciare una prima indicazione di percorso: chi è il lettore di romanzi?

1. Un ritratto possibile

Per aggirare in qualche modo la questione, o per farla subito esplodere, possiamo compiere un'operazione decisamente scorretta sul piano critico, ma resa forse legittima e praticabile dalla natura del contesto. Proviamo cioè a girare la domanda ad alcuni personaggi della finzione, immaginando quali potrebbero essere le soluzioni, i dubbi ulteriori e le proposte da inserire in questo fantomatico documento di identità.

Don Chisciotte, di fronte a un quesito del genere, sarebbe senz'altro il primo a fornire una possibile risposta: il lettore - direbbe - è una persona qualunque, dotata di molto tempo libero, che si immerge totalmente nell'universo dei romanzi

per sfuggire alle miserie della sua vita quotidiana, giungendo fino al punto di inventarsi una nuova identità e un nuovo destino. Anche la più celebre nipotina dell'ingegnoso *hidalgo*, Emma Bovary, farebbe del lettore una persona sostanzialmente infelice, alienata, che ricorre alla terapia della lettura per sanare (o esasperare) un bisogno smodato di avventure, di vicende romanzesche e di mondi alternativi. Per Marcel, protagonista della grande opera di Proust, il lettore non farebbe altro che proiettare le magiche forme dei romanzi sui giorni e sui luoghi delle sue letture, per poi tornare a quegli stessi romanzi e resuscitare dalle loro pagine, anni dopo, le stanze e le voci che non esistono più. Il narratore della *Cifra nel tappeto*, un racconto di Henry James, smonterebbe invece questa apparecchiatura emotiva per fare del lettore uno stratega lucido e sofisticato: lo collocherebbe di fronte a una scacchiera, nella luce vaga dell'inverno, a giocare una partita con un antagonista tranquillo e spettrale di cui bisogna indovinare i piani e prevedere tutte le possibili mosse. Il Lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, infine, evocherebbe probabilmente una figura indecisa, perplessa, che non sa bene cosa aspettarsi da un romanzo e che insegue il bandolo di una vicenda esplosa, dalle direzioni imprevedibili, nella quale cercare comunque una strada per sfuggire a un caos dilagante.

Sembra che le cose, come temevamo, non si siano affatto semplificate. Il lettore di romanzi, passando per questi pochi modelli, ci è già sfuggito dalle mani e ha attraversato una sequenza di metamorfosi: è diventato un alienato in stato di trance, una romantica insoddisfatta, un cultore di esperienze indefinibili, un lucido calcolatore di strategie, un viaggiatore spaesato che si chiede quale senso dare al proprio cammino. Con questo, bisogna dire che la nostra domanda di partenza, se affrontata di petto, risulta assolutamente priva di sbocco. Nessuna inchiesta sociologica, per quanto sistematica e accurata, potrebbe definire un insieme sufficientemente preciso di parametri; nessuno studio teorico ci rivelerà mai chi è il lettore «reale» dei romanzi. Tutto quel che si può fare, evidentemente, è ricondurre questa figura inafferrabile e molteplice ad alcuni tratti distintivi, ad alcuni caratteri che permettano di abbozzarne in qualche modo la fisionomia. Se

ad esempio proviamo a isolare alcune costanti nelle cinque risposte ottenute, vediamo profilarsi un'opposizione molto semplice e intuitiva tra due tipologie di lettori: da un lato un lettore emotivo e passionale, che «divora» le storie e si proietta compiutamente nella finzione (Emma Bovary); dall'altro un lettore più critico e cerebrale, che controlla i propri movimenti e ne valuta continuamente i risultati o le implicazioni (il giocatore di scacchi di James). Inutile dire, d'altronde, che l'opinione comune attribuisce un peso decisamente relativo alla seconda categoria, e che tende piuttosto a collocare il lettore di romanzi sul versante dell'abbandono, della proiezione emotiva, dell'identificazione totale e incondizionata.

Tutti i lettori di romanzi, secondo un pregiudizio diffuso, sarebbero vittime infatti di un'inevitabile sindrome di don Chisciotte: tutti, in qualche modo, sfrutterebbero la lettura per sfuggire ai problemi quotidiani e inventarsi (temporaneamente) un'altra vita, per creare un mondo di illusioni e di fantasmi in cui i mulini a vento sembrano giganti e i burattini giostrano come eserciti in battaglia. Chi legge i romanzi - si dice ancora - è un individuo «ingenuo», esteticamente «primitivo», che si getta con avidità nella finzione solo per compensare una mancanza o per riempire la noia con un'esperienza sostitutiva. In passato, i lettori di romanzi venivano identificati soprattutto con le donne, con individui ritenuti socialmente più deboli che potevano ingannare il tempo attraverso letture onnivore e passionali, per le quali non era richiesta un'elevata competenza o una particolare raffinatezza intellettuale (*Pamela* di Richardson è stato più volte definito un «romanzo da cameriere»). Non a caso, come si legge nell'esordio di *Don Chisciotte*, il destinatario a cui deve rivolgersi il romanziere è qualcuno che non ha «niente di meglio da fare», qualcuno che va in cerca di distrazioni e di facili evasioni dal grigiore quotidiano, un povero illuso come il gentiluomo della Mancha o una borghese repressa come la provinciale di Yonville.

E' facile vedere quanto sia riduttivo e unilaterale un simile ritratto del lettore, anche se una buona parte della produzione romanzesca, soprattutto nell'ambito della letteratura commerciale, ha sempre coltivato apertamente la sua

propensione alle funzioni di svago e di intrattenimento. Non si può negare che anche le grandi opere, come ha scritto Butor, comunichino «necessariamente col contenuto di questo immenso fantasticare, di questa mitologia diffusa, di questo innominabile commercio» (1977: 177), ma la loro autentica e decisiva funzione, come vedremo, non si ferma qui. D'altra parte, questo pregiudizio estetico sui lettori del romanzo dimostra come i due termini della relazione siano strettamente implicati tra di loro, come il romanzo tenda a presupporre un lettore particolare e come questo lettore, a sua volta, faccia rifluire i suoi tratti sulla stessa concezione del romanzo. Il processo di caratterizzazione finisce insomma per essere circolare. Se Valéry, mettiamo, pensava che il romanzo fosse adatto «alla più vasta e più ingenua classe di lettori» (*Cahiers*, II, p. 1232), si può credere che questa nozione di un pubblico rozzo e indiscriminato abbia giocato, di rimbalzo, sul suo disprezzo per il genere romanzesco.

Le radici di questa condanna - lo sappiamo - risalgono alla natura stessa della narrativa e del testo di finzione. Non si può fare credito a un genere che ha la prerogativa strutturale di mentire, e che nella maggior parte dei casi riesce a confezionare, in modo ancora più subdolo, «menzogne simili al vero». Il romanzo diventa quindi ignobile, disonesto e perfino immorale proprio perché inganna deliberatamente il suo lettore, perché gli propone fantasmi in veste di persone reali e lo avvicina a un mondo in cui tutto, per statuto, sfugge a qualunque possibilità di verifica. In realtà, come vedremo tra poco, il lettore non è affatto ingenuo e rozzo come appare da questa prospettiva unilaterale: il suo coinvolgimento immaginativo nel romanzo è il frutto di una decisione deliberata, più che di un incantesimo allucinatorio: deriva da una sotto-scrizione volontaria di condizioni che rende estremamente improbabile, al di fuori della finzione, una patologia come quella di don Chisciotte.

In ogni caso, non si può negare che il romanzo sprigioni un fortissimo potere di suggestione, e che questo potere, mentre sancisce le garanzie di un largo successo, possa finire tra le mani del più basso manipolatore di emozioni. Evocare mondi in cui è possibile vivere, in cui si può piangere o ridere per la sorte di un personaggio, in cui si può amare l'eroe e odiare il

suo avversario, è ovviamente uno strumento per soddisfare nel modo più efficace e immediato i desideri di qualunque lettore, che può addirittura essere condotto, nei casi peggiori, a un'inibizione delle facoltà critiche e delle possibilità di giudizio. D'altra parte, come ha scritto Jauss, disconoscere l'importanza delle «identificazioni primarie come l'ammirazione, la commozione, il riso, il pianto», significa arroccarsi in un atteggiamento di «snobismo estetico» e pregiudicare - cosa ben più grave - le funzioni comunicative del romanzo (cfr. 1987-1988:1, 63). Che cosa rimarrebbe infatti di molti romanzi senza questa volontà di abbandono immaginativo, senza questa capacità di costruire e di abitare - in prima persona - un numero imprecisato di mondi alternativi? Il lettore Stevenson, ad esempio, non ha alcun dubbio:

Quando la lettura è degna di questo nome, nel procedimento stesso dovrebbe esserci qualcosa di voluttuoso e di travolgente; davanti al libro dovremmo sentirci esaltati, rapiti, praticamente svuotati di noi stessi; e quando smettiamo di leggerlo e lo mettiamo da parte, la nostra mente dovrebbe ancora essere piena di un vero e proprio caleidoscopio di immagini, dense e fluttuanti, tanto da impedirci di prendere sonno o di pensare ad altro. (*L'isola del romanzo*, p. 25)

Il fatto è che il lettore di romanzi, nella sua versione «ideale», deve riuscire ad armonizzare due atteggiamenti relativamente contraddittori, facendo confluire in se stesso quei volti che ci erano sembrati così incompatibili; deve riuscire, in altre parole, a farsi coinvolgere nella finzione senza perdere il senso critico e un lucido controllo di se stesso. In questo modo, la sua anima più obiettiva e razionale introduce uno scarto nel processo di abbandono emotivo, provocando l'oscillazione tra due diversi atteggiamenti: il coinvolgimento e il distacco, la partecipazione affettiva e l'osservazione critica. Il lettore presupposto dai *Promessi sposi*, ad esempio, la figura che il testo ipotizza e che convoca in qualche modo sulla scena, non deve soltanto abbandonarsi al flusso degli avvenimenti e seguire con trepidazione, mettiamo, l'episodio della fuga di Renzo: deve anche riflettere consapevolmente sui significati e

sulle implicazioni di quell'episodio, per non perdere di vista se stesso e inserire la propria avventura in un più vasto percorso di senso.

E' ovvio che la misura di questo equilibrio dialettico, di questa tensione tra coinvolgimento emotivo e distacco critico, dipende in gran parte dalla natura del singolo testo, che rivolge quindi il suo appello a un tipo particolare di destinatario (il lettore di Stevenson è ben diverso, almeno sulla carta, da quello di Robbe-Grillet). Il romanzo e il suo lettore - l'abbiamo detto - tendono infatti a implicarsi reciprocamente e a stabilire una fitta rete di corrispondenze, di relazioni, di richiami. Basta pensare che l'evoluzione storica del romanzo, di cui abbiamo osservato più sopra un panorama sommario, è stata accompagnata da una trasformazione parallela sul fronte della ricezione, da una metamorfosi continua di questo volto a cui cerchiamo - forse inutilmente - di attribuire qualche lineamento stabile. Tra l'origine del romanzo e la fine del Novecento, il pubblico dei lettori ha subito infatti enormi trasformazioni: si è ampliato, ristretto, di-versificato; ha cambiato le sue componenti e la sua articolazione interna; è diventato più esigente, più attivo, più sospettoso, disposto a muoversi tra significati ambigui o radicalmente indeterminati.

Sappiamo che il passaggio al Novecento, tra le altre cose, ha segnato una rinuncia dei romanzieri alle tradizionali ambizioni di larga diffusione, di impatto sulle coscienze e perfino di ammaestramento morale. La restrizione delle funzioni e degli spazi di intervento, determinata da un concorso di fattori molteplici, ha incrementato il senso di diffidenza e di precarietà con cui si è annunciata e sviluppata la nostra età del sospetto. E' comprensibile dunque che gli scrittori, nei confronti del pubblico, si siano spesso trovati di fronte a una radicale alternativa: praticare un'arte sempre più difficile per un pubblico sempre più esclusivo, rinunciando così alle ambizioni «democratiche» che il romanzo aveva sempre coltivato, o tentare comunque di mantenere la presa - a qualunque costo - su un vasto pubblico di lettori, nel tentativo di riconquistare gli spazi sottratti dallo sviluppo dei mezzi di comunicazione.

E' difficile dire quale sia la soluzione migliore dell'alternativa, quale sia la strada che il romanzo futuro

deciderà di imboccare e di seguire. Quel che è certo, anche nel caso della restrizione più radicale e sconcertante, è che il romanzo non potrà mai recidere il contatto vitale e dinamico con il suo lettore: non potrà smettere di interpellarlo, di prevederlo in modo più o meno esplicito, di affidargli un compito che è al tempo stesso razionale e istintivo, frutto di una predisposizione naturale e di una competenza acquisita: la costruzione di un mondo e la sua interpretazione, l'abbandono alle suggestioni della finzione e la ricerca di un senso con cui osservare lo spettacolo incomprensibile della vita.

2. Grammatica del romanzo

Il lettore di romanzi vive dunque nello spazio tra due mondi. Gli basta aprire la porta di cartone della copertina, varcare la soglia della prima frase, per avventurarsi in una terra incognita che separa l'esperienza quotidiana dalla pura immaginazione, i consueti metodi di giudizio e di verifica da un sistema in cui tutto, a partire dall'opposizione vero/falso, viene sospeso e ricollocato secondo un assetto particolare. Leggere un romanzo, in effetti, richiede la capacità di conservare uno strano equilibrio, di osservare con un duplice sguardo l'insieme del mondo rappresentato: bisogna credere, da un lato, che la figura di Renzo Tramaglino abbia una particolare realtà, ma d'altro lato non ci si può immergere completamente nella finzione e pensare che Renzo, da un momento all'altro, possa uscire dal testo e venirci incontro a un angolo di strada. C'è insomma un aspetto fortemente contraddittorio nella lettura dei romanzi, una sorta di paradosso fondamentale. Chi legge deve credere e non credere al tempo stesso: deve prestare al romanzo una sorta di assenso temporaneo - *come se* i fatti e i personaggi rappresentati fossero del tutto reali -, senza dimenticare tuttavia che quei fatti e quei personaggi non esistono affatto, ma che sono prodotti da un singolare procedimento dell'immaginazione.

Si dice frequentemente che ogni narratore, fin dalla prima frase del libro, propone al suo lettore un determinato *patto narrativo*: gli chiede di sottoscrivere un *contratto* i cui termini si

potrebbero formulare così: «ti sto per narrare una storia inventata, nella quale troverai personaggi ed eventi immaginari; non pretendo che tu creda realmente alla loro esistenza, ma tenterò di rappresentarli in modo che tu possa fingere -provvisoriamente - di considerarli come entità reali, accettando la verità di tutto ciò che viene affermato su di loro; se una sola di queste clausole ti dovesse sembrare inammissibile, ti conviene chiudere subito il libro».

Si capisce dunque perché il lettore di romanzi, come avevamo detto, non sia un sempliciotto a cui propinare qualunque fandonia, un piccolo don Chisciotte che non è in grado di distinguere la finzione dalla realtà. Si tratta invece di un individuo più o meno sofisticato che sa, aprendo un romanzo, quale atteggiamento adottare per godere di quell'avventura, un individuo che è disposto a mettere tra parentesi la realtà quotidiana per introdursi in un mondo altro, dove la vita, finalmente, non si giudica in termini di verità o di menzogna, ma in base al suo valore e al suo significato. «Assentire, assentir rapidamente, facilmente, pienamente, è il desiderio d'ogni lettore», scrive Manzoni (*Del romanzo storico*, p. 208). Il segreto della lettura sta tutto in questo invisibile «sì», in questa decisione di accettare le particolari verità del romanzo e di valutarle come tali, in questo atteggiamento di disponibilità cosciente che Coleridge ha definito, con una formula celebre, la «volontaria sospensione dell'incredulità».

Sospendere l'incredulità significa insomma abbassare la guardia, esercitare la fiducia, abolire il principio di realtà che ci farebbe buttare a mare, in nome di una maniacale corrispondenza con i fatti, tutta la produzione romanzesca dell'Occidente (e non solo quella); significa sottoscrivere le regole di un mondo particolare e impegnarsi attivamente nella sua costruzione; significa, soprattutto, lanciarsi nella lettura con uno spirito aperto e leggero, pronti a farsi guidare dal romanzo e a raggiungere le mètte che si vedranno balenare in lontananza. E' un po' come se tutte le frasi del testo contenessero, in modo implicito, un fattore condizionale - un'ipotesi - che le rende accettabili da parte del narratore e del lettore.

«Renzo si fermò un momentino sulla riva a contemplar la riva opposta» (*I promessi sposi*, p. 481). Anche una frase come

questa, assolutamente ineccepibile in termini di verosimiglianza, si basa su un accordo ipotetico di questo tipo: «supponiamo che, nel mondo possibile dei *Promessi sposi*, esista un personaggio chiamato “Renzo” che in questo momento, dopo avere vissuto tutta una serie di vicende, si fermi sulla sponda di un fiume a guardare verso la riva opposta». Il potere evocativo del romanzo (e il suo fascino) deriva quindi dalla facoltà di eliminare, come per decreto, questo residuo potenziale, traducendo l'ipotesi in un fatto compiuto, in un evento che si realizza davanti ai nostri occhi e che finisce per coinvolgerci in prima persona.

C'è sicuramente un aspetto onirico e istintivo in questo atteggiamento di fiducia, di confidenza, di abbandono cosciente e deliberato. Leggere, suggerisce Sartre, è come scivolare in un piacevole stato di dormiveglia: «mi posso sempre svegliare, e lo so; ma non voglio: la lettura è un sogno libero» (1976: 86). E tuttavia, per quanto possa sembrare, la lettura letteraria non può essere considerata una facoltà del tutto innata; il soggetto che legge non arriva al romanzo come una *tabula rasa*, pronto a mettere in moto, del tutto spontaneamente, un'apparecchiatura compresa nel suo corredo genetico.

In realtà, come suggerisce Frye, la confidenza che dimostra nei confronti della finzione è il frutto di una competenza acquisita: «il contratto accettato dal lettore prima che dia inizio alla lettura equivale a una convenzione» (1969: 101). Il lettore adotta un certo atteggiamento nei confronti del romanzo soltanto perché ne conosce la grammatica, soltanto perché le letture precedenti gli hanno insegnato a dedurre certe regole, a organizzarle in un codice e ad applicarle concretamente. Per questo, gli basta sapere che il libro tra le sue mani appartiene a un determinato genere, che è effettivamente un «romanzo», per far scattare tutta una serie di conoscenze, di atteggiamenti e di attese, la più elementare delle quali lo indurrà a non aspettarsi un resoconto di fatti realmente accaduti. Non è sufficiente insomma padroneggiare la lingua nella quale è scritto il testo: saper leggere - saper leggere davvero, in un modo che sia al tempo stesso adeguato e creativo - è soprattutto una questione di esperienza, di presenza assidua e curiosa nella grande biblioteca dei romanzi,

dove ogni libro conduce ad altri libri e tutti questi, a loro volta, possono rifluire in modo inatteso su quelli che li hanno preceduti.

Per il lettore, il viaggio nella biblioteca si traduce quindi in un'acquisizione di esperienza, in un incremento di quella *competenza letteraria* che finisce per rendere sempre più sicuri i suoi passi, sempre più raffinate e gratificanti le sue esperienze nei mondi di invenzione. Questa capacità di controllo gli permette, tra le altre cose, di rispettare nel modo più leale e costruttivo tutte le clausole del contratto. Essere lettori competenti significa infatti, in primo luogo, rispondere onestamente alle attese e alle esigenze del singolo testo; significa conoscere il sistema di norme e di convenzioni che vengono chiamate in causa, senza fermarsi al livello di una semplice comprensione linguistica; significa padroneggiare gli strumenti e le strategie che permettono di inquadrare il romanzo in un determinato contesto, di costruire il suo mondo possibile e di interpretare il sistema dei suoi temi, dei suoi valori, dei suoi significati profondi.

Un romanzo come *I promessi sposi*, ad esempio, richiede che il lettore sappia organizzare e mettere in pratica una determinata competenza, una sorta di «pacchetto» di regole e di convenzioni il cui nucleo centrale rimanda al tipico contratto del realismo ottocentesco. Così, prima ancora di farsi coinvolgere nelle avventure di Renzo e di Lucia, il lettore futuro soddisfa la condizione fondamentale di questo contratto e si prepara a sospendere la propria incredulità, fingendo di avere a che fare con vicende e personaggi del mondo reale. D'altra parte, la sua conoscenza della storia letteraria - per quanto sommaria possa essere - gli fornisce alcuni indizi supplementari che allargano e arricchiscono il contesto, permettendogli di fissare un ulteriore campo di riferimento. Gli basterà sapere, ad esempio, che quel libro non è semplicemente un romanzo, ma che appartiene alla categoria del «romanzo storico», cioè un sottogenere che si basa su convenzioni specifiche e che invita a utilizzare determinate chiavi di lettura (la distinzione tra personaggi reali e immaginari, l'inserimento di tutte le vicende nel contesto di un'epoca, la valutazione della storia come grande aggregato di forze, di cause e di fenomeni correlati).

Dopo questi assestamenti preliminari, che possono precedere l'inizio vero e proprio della lettura, il lettore incomincia ad applicare regole e strategie interpretative sempre più dettagliate, per elaborare le informazioni sul narratore, sui personaggi, sull'intreccio o sui temi rappresentati dal romanzo. Una delle sue esigenze primarie, in questo senso, consiste nella distribuzione degli incarichi e dei ruoli, in un'attribuzione stabile di responsabilità. Perché la sua esperienza di lettore gli insegna che un romanzo, almeno in teoria, deve contenere una fonte legittima di informazione narrativa, un soggetto che garantisca l'attendibilità del discorso e che sia pronto, in caso di bisogno, a esibire le proprie credenziali e a motivare l'autorità di cui viene investito. Il narratore dei *Promessi sposi*, da questo punto di vista, non sembra esulare dai termini abituali della convenzione: tutte le manifestazioni esplicite della sua presenza, quel susseguirsi di appelli, di commenti, di strizzate d'occhio, finiscono per costruire l'immagine di un'autorità ironica ma affidabile, una sorta di complice a cui si può fare credito senza rischiare di essere truffati.

Chi legge, d'altronde, ha un'inclinazione pressoché spontanea a prestar fede alle parole del narratore. L'accordo ritenuto corretto, naturale, legittimato da una lunghissima tradizione narrativa, non dovrebbe contemplare la possibilità dell'inganno e della menzogna; non dovrebbe permettere, se non in casi eccezionali, la manifesta e deliberata violazione di questo patto: «ti racconto una storia: ascoltami bene e fidati di me». E' sufficiente insomma che qualcuno incominci a narrare, che si dimostri disponibile, nel farlo, a rispettare alcuni parametri minimi di coerenza e di plausibilità, perché il lettore sia indotto a inibire le facoltà del sospetto e a considerare attendibili, fino a prova contraria, tutte le «verità» che gli verranno comunicate.

Tra queste «verità», come abbiamo visto, il narratore può inserire elementi testuali di ogni tipo: descrizioni di ambienti e di oggetti, narrazioni di eventi, caratterizzazioni di personaggi, dialoghi, resoconti di pensieri, affreschi storici e sociali, manifestazioni di simboli, di temi, di idee e di nozioni generali sul mondo. Per il lettore, ognuno di questi elementi viene collocato in una sezione specifica della grammatica narrativa;

ognuno, a seconda del suo ruolo e delle sue caratteristiche, viene sottoposto a determinate regole che permettono di definirne il senso e la collocazione nel sistema del romanzo. E' necessaria una competenza relativamente elaborata, ad esempio, per connettere i vari tracciati narrativi e afferrare il disegno complessivo dell'intreccio, confrontandolo eventualmente con altri modelli conosciuti. E' necessario avere letto Dickens, Balzac o Hugo, per notare che la dinamica degli eventi principali, nei *Promessi sposi*, la proliferazione delle varie linee narrative e la loro convergenza finale in uno stesso luogo, nel recinto del lazzeretto, fa parte di un modulo drammatico molto diffuso nel romanzo ottocentesco. Anche la capacità di definire le strutture di senso, l'abilità nell'estrapolare diversi elementi e nel raggrupparli in uno stesso insieme, come variazioni di un unico tema, richiede un sapere che non si può considerare spontaneo ma che deve essere acquisito - come in un qualunque mestiere - durante un periodo di apprendistato.

Va detto però che questo periodo, per un vero lettore, non si può mai considerare concluso; nessuno potrebbe avere la forza (né il tempo) di terminare questa affascinante e caotica scuola di lettura. Del resto, come sappiamo, non tutti i settori sono uniformi nella grande biblioteca dei romanzi; non tutti i corridoi seguono le stesse direzioni, né gli scaffali presentano lo stesso allestimento. Un lettore che si sia limitato a frequentare, mettiamo, il settore dedicato al realismo ottocentesco, avrà una certa difficoltà nell'accostarsi agli scrittori riuniti sotto l'etichetta del *nouveau roman*: stenterà a collocarli in un quadro di riferimento, non riuscirà a intuirne gli scopi né a valutarne le ragioni, perché la sua grammatica del romanzo - che dovrebbe dare un senso alle opere di Robbe-Grillet o di Butor - è stata appresa su quelle di Tolstoj e di Balzac.

Anche un testo meno radicale come *La coscienza di Zeno*, d'altra parte, potrebbe causargli qualche ragionevole perplessità. Dopo un lungo rapporto di serena collaborazione con i narratori, dopo avere imparato a fidarsi della loro parola e ad apprezzare la coerenza dei loro racconti, il lettore dovrebbe introdursi nelle regioni sabbiose della menzogna, dell'ambiguità, della censura. Dovrebbe prendere atto che il

racconto di Zeno, a dispetto di ogni migliore intenzione, non può essere considerato del tutto attendibile, se un'altra voce di cui non si può valutare l'attendibilità, il dottor S., pone sul romanzo un'ipoteca che pregiudica in qualche modo tutto quello che segue, facendo scattare mille campanelli di allarme (cfr. Lavagetto 1992: 181-199):

Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s'intende, sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica.

[...] Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; [...] Oggi ancora la mia idea mi pare buona perché mi ha dato dei risultati insperati, che sarebbero stati maggiori se il malato sul più bello non si fosse sottratto alla cura truffandomi del frutto della mia lunga paziente analisi di queste memorie.

Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. [...] Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risulargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!... (*La coscienza di Zeno*, p. 509)

Con questo, evidentemente, si scopre che il patto concordato tra narratore e lettore non è necessariamente semplice, diretto, basato sulle nozioni rassicuranti di «complicità» o di «collaborazione». Vi sono testi che mirano proprio a deludere le attese, a ribaltare le convenzioni acquisite, a imporre uno sforzo di adattamento per riuscire a padroneggiare fenomeni ancora sconosciuti, incompatibili con le regole e i codici di cui si è abituati a disporre. Per il nostro ipotetico lettore ottocentesco, la possibilità stessa di non perdersi nel romanzo, di districarsi in modo accettabile tra questioni così delicate - se Zeno è attendibile o meno, se l'autorità rivendicata dal dottor S. può essere comprovata, se ha un senso, in fin dei conti, cercare una qualunque verità - dipende dalla facoltà di modificare le regole del sistema, di ampliare in qualche modo l'estensione della grammatica, adattandola a qualcosa che sembra sfuggire completamente alle convenzioni abituali¹.

La grammatica del romanzo non è insomma un dettato fisso, un canone assoluto, una lista di precetti ai quali

conformarsi in modo rigoroso. Lo spirito del romanzo - lo abbiamo visto - è anzi essenzialmente critico, provvisorio, pronto a mettere in discussione le norme e le conoscenze acquisite. Ogni vera conquista, per il romanziere, dipende dalla capacità di raccogliere la lezione dei predecessori per condurla un po' più avanti, per trasformarla, correggerla o respingerla in modo radicale. Nessuno di questi sforzi avrebbe un senso, tuttavia, se il lettore non fosse in grado di accompagnare lo scrittore nell'avventura, se non fosse disposto -ancora una volta - a rischiare in prima persona e a mettere in gioco le proprie certezze, per imboccare una strada di cui non si intravede ancora lo sbocco, ma che potrebbe riservare grandi soddisfazioni.

Per un lettore di romanzi, in fondo, il significato pieno della lettura si risolve proprio in questa propensione al rischio e alla scommessa intellettuale, in questa disponibilità continua a cambiare e a rivedere gli schemi delle proprie sicurezze. Il suo compito, si può dire, è al tempo stesso stabile e dinamico, sottoposto ad alcune regole fisse ma aperto a una serie di sorprese, di sospensioni, di revisioni parziali o complete di quelle stesse regole.

In effetti, per quanto si possa pensare, il romanzo non prevede nel proprio progetto generativo un fantomatico lettore *ideale*: non definisce un prototipo unico a cui tutti dovrebbero conformarsi, ma presuppone - questo sì - un lettore *adeguato* che non tradisca le attese e che non stravolga le sue intenzioni fondamentali. Al di là di questo, tuttavia, al di là di un doveroso e necessario rispetto nei confronti del testo, si può dire che ogni vincolo e restrizione limitativa corrisponda, per il lettore, a un margine di libertà personale, a un'apertura, a una via di fuga con cui raggiungere obiettivi e risultati imprevisi. Dipenderà soltanto da lui, dalla sua capacità di apprendere e di applicare strategie sempre più raffinate, se il romanzo, alla fine, potrà rivelare la sua pienezza di significato e tradursi davvero in uno strumento di conoscenza, in una nuova, affascinante e originalissima chiave di lettura del mondo.

1 Del resto, come ha fatto notare Mario Lavagetto, è sintomatico che il dottor S. non utilizzi mai la parola «romanzo» per definire il racconto di Zeno, ma che ricorra soltanto a termini elusivi come «novella», «autobiografia», «memorie».

Bibliografia ragionata

Avvertenza. Questo elenco di indicazioni bibliografiche ha un carattere deliberatamente e inevitabilmente parziale. E' soltanto una selezione di tragitti, di svolte e di diramazioni che è possibile ritagliare, fra le molte opzioni possibili, nel labirinto della bibliografia critica sul romanzo. Per questo, nella sezione 1, «Opere sul romanzo», le ulteriori suddivisioni dell'elenco (che corrispondono all'articolazione dei capitoli nel libro) potrebbero configurarsi come altrettanti «inviti a...». Inviti, dunque, ad approfondire gli aspetti e i problemi che si sono via via sedimentati nel corso delle riflessioni sul romanzo: la teoria e lo statuto di genere (parte A), la dinamica storica e le metamorfosi formali (parte B), la questione del realismo (parte C), la rappresentazione del mondo d'invenzione (parte D), il processo della lettura romanzesca (parte E). Segue, nella sezione 2, un elenco di opere di carattere generale che hanno costituito a vario titolo uno sfondo per la stesura del lavoro. Concludono la rassegna bibliografica, nella sezione 3, i testi di teoria o di critica degli scrittori e i testi letterari utilizzati. Inoltre, per agevolare il lettore nel reperimento dei dati bibliografici, si è pensato di aggiungere un elenco alfabetico unificato con tutte le opere citate nel testo («Riferimenti bibliografici»). Le date poste tra parentesi fanno riferimento all'anno della prima pubblicazione.

1. Opere sul romanzo

A. Il genere del romanzo

Esistono, sul romanzo, opere di riferimento e di inquadramento generale che tentano di assemblare in un panorama complessivo le questioni relative al genere, allo sviluppo storico, ai sottogeneri, ai contenuti, alle tecniche narrative ecc. Si può vedere:

Bourneuf R. e Ouellet R., *L'Univers du roman* (1972); trad. it. *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1981².

Chartier P., *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

Hawthorn J., *Studying the Novel: an Introduction*, London-New York, Edward Arnold, 1992².

Jean G., *Le Roman*, Paris, Seuil, 1971.

Raimond M., *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989.

Reuter Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.

Rey P.-L., *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.

Per un approccio più propriamente teorico, incentrato sui tratti pertinenti, le strutture tematiche e formali, lo stile, le funzioni, l'ideologia» (in senso lato) del genere romanzesco, si può vedere:

Bachtin M., *Problemy poetiki Dostoevskogo*\ trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

Bachtin M., *Voprosy literatury i estetiki* (1975); trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

Bachtin M., *Estetika slovesnogo tvorcestva* (1979); trad. it. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988.

Butor M., *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*, Parma, Pratiche, 1977.

Butor M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.

Forster E.M., *Aspects of the Novel* (1927); trad. it. *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961); trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981.

Goldmann L., *Pour une sociologie du roman* (1964); trad. it. *Sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1981.

Gramigna G., *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980.

Holquist M. e Reed W., *Six Theses on the Novel - and Some Metaphors*, «New Literary History», XI, 1980,3.

Kermode E., *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of*

Fiction (1966); trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.

Kermode F., *Essays on Fiction*. 1971-1982, London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1983.

Kristeva J., *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris-Hague, Mouton, 1970.

Kristeva J., «Le mot, le dialogue et le roman», in *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse* (1969); trad. it. *Semeiotike. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Kundera M., *L'Art du roman* (1986); trad. it. *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.

Lodge D., *The Novelist at the Crossroad*, London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1971.

Lodge D., *The Art of Fiction* (1992); trad. it. *L'arte della narrativa*, Milano, Bompiani, 1995.

Lubbock P., *The Craft of Fiction* (1921); trad. it. *Il mestiere della narrativa*, Firenze, Sansoni, 1984.

Lukács G., *Die Theorie des Romans* (1916); trad. it. *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994.

Lukács G., Bachtin M. et al., *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.

Mauriac F., *Le Roman*, Paris, L'Artisan du Livre, 1928.

Ortega y Gasset J., *Ideas sobre la novela* (1925); trad. it. *Sul romanzo*, Varese, SugarCo, 1994.

Pingaud B., *L'Expérience romanesque*, Paris, Gallimard, 1983.

Robert M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

Rousset J., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (1962); trad. it. *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976.

Segre C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

Stevick Ph. (a cura di), *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press, 1967.

Thibaudet A., *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

B. *Levoluzione storica e le forme del romanzo*

Per quanto riguarda l'evoluzione storica del romanzo, riferita al periodo complessivo di sviluppo del genere o a una sua fase particolare (l'origine, un determinato secolo, una scuola, un movimento culturale ecc.), si può vedere:

Albères R.-M., *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

Albères R.-M., *Le Roman aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 1970.

Beach J.W., *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (1932); trad. it. *Tecniche del romanzo novecentesco*, Milano, Bompiani, 1948.

Coulet H., *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

Daiches D., *The Novel and the Modern World*, Chicago, University of Chicago Press, 1960².

Debenedetti G., *Il romanzo del Novecento* (1971), Milano, Garzanti, 1996⁴.

Huet P.-D., *Traité de l'origine des romans* (1670); trad. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, Torino, Einaudi, 1977.

Ouellet R. (a cura di), *Les Critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris, Gamier, 1972.

Pageaux D.-H., *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 1995.

Raimond M., *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

Raimond M., *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (1966), Paris, Corti, 1985⁴.

Ricardou J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

Ricardou T., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

Ricardou J., *Le Nouveau Roman* (1973), Paris, Seuil, 1990².

Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961 (trad. it. parz. *Una via per il romanzo futuro*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961).

Sarraute N., *L'Ère du soupçon* (1956); trad. it. *L'età del sospetto*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1959.

Watt I., *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson*

and Fielding (1957); trad. it. *L'origine del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 1994².

Quanto alle peculiarità, alle difformità, alle metamorfosi del romanzo nell'ambito delle varie letterature nazionali, si veda:

Allen W., *The English Novel. A Short Critical History* (1954), London, Penguin, 1991.

Bewley M., *The Eccentric Design. Form in the Classic American Novel*, London, Chatto & Windus, 1959.

Bonamour J., *Le Roman russe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

Calabrese S., *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo. 1750-1900*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Fuentes C., *Geografía de la novela* (1993); trad. it. *Geografia del romanzo*, Parma, Pratiche, 1997.

Lukács G., *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1978.

Magny C.-E., *L'Age du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

Mittner L., *Storia della letteratura tedesca*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1964.

Probyn C.T., *English Fiction of the Eighteenth Century. 1700-1789*, London-New York, Longman, 1987.

Saporta M., *Histoire du roman américain* (1970); trad. it. *Storia del romanzo americano*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1980.

Thibaudet A., *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936); trad. it. *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni*, Milano, Mondadori, 1992.

Vogué E.-M. de, *Le Roman russe* (1886), Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.

Esistono, infine, numerosi studi sui principali sottogeneri del romanzo, analizzati sia dal punto di vista teorico che da quello dell'evoluzione storica. Si può vedere, tra gli altri:

Couégnas D., *Introduction à la paralittérature* (1992); trad. it. *Pa-raletteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

Lukács G., *Der historische Roman*; trad. it. *Il romanzo storico*,

Torino, Einaudi, 1965.

Moretti F., *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986.

Queffélec L., *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France.

Suleiman S., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

Versini L., *Le Roman épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

C. Il problema del realismo

Per un'analisi del problema del realismo nelle sue varie prospettive e modalità di approccio (linguistica, retorica, stilistica, semiotica, narratologia, sociologia ecc.), si può vedere:

AA.VV., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Auerbach E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1956.

Barthes R., *L'Effet de réel* (1968); trad. it. «L'effetto di reale», in

Il brusio della lingua. Saggi critici IV, Torino, Einaudi, 1988.

Fürst L.R. (a cura di), *Realism*, London-New York, Longman, 1992.

Genette G., *Vraisemblance et motivation* (1969); trad. it. «Verosimiglianza e motivazione», in *Figure II. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1972.

Genette G., *Fiction et diction* (1991); trad. it. *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994.

Goodman N., *Realism, Relativism, Reality*, «New Literary History», XIV, 1983,2.

Hamon Ph., *Un Discours contraint* (1973); trad. it. «Un discorso condizionato», in *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.

Jakobson R., «Il realismo nell'arte», in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.

Lukács G., *Balzac, Stendhal, Zola-, Nagy orosz realisták*

(1946); trad. it. *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1976⁵.

Mathieu-Colas M., *Récit et vérité*, «Poétique», XX, 1989, 80.

Mitterand H., *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

Mitterand H., *L'Illusion réaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Riffaterre M., *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.

D. Il mondo del romanzo

Per quanto riguarda la trasposizione del reale nel romanzo, la creazione dei mondi possibili e dei modelli dell'universo rappresentato, si può fare riferimento, da un lato, ad alcuni testi di carattere generale, tra i quali:

Culler J., «Poetics of the Novel», in *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1975.

Eile S., *The Novel as an Expression of the Writer's Vision of the World*, «New Literary History», IX, 1977, 1.

Ingarden R., *Das literarische Kunstwerk* (1931); trad. ingl. *The Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.

Ingarden R., *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968); trad. ingl. *The Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.

Pavel Th., *Fictional Worlds* (1986); trad. it. *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi, 1992.

Ryan M.-L., *Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction*, «Poetics Today», XII, 1991, 3.

Si può fare riferimento, d'altro lato, a testi che focalizzano il discorso su una componente particolare del mondo d'invenzione. Si veda, sulla rappresentazione dello spazio e del tempo:

Genette G., *Figures III* (1972); trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986².

Hamon Ph., *Qu'est-ce qu'une description?* (1972); trad. it. «Co-s'è una descrizione?», in *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.

Hamon Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachet-te, 1981.

Jakobson R. e Pomorska K., *Dialogue on Time in Language and Literature*, «Poetics Today», II, 1980, la.

Pouillon J., *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

Ricoeur P., *Temps et récit* (1985); trad. it. *Tempo e racconto*, 3 vol., Milano, Jaca Book, 1988.

Ronen R., *Space in Fiction*, «Poetics Today», VII, 1986,3.

Weinrich H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964); trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.

Zoran G., *Towards a Theory of Space in Narrative*, «Poetics Today», V, 1984,2.

Sulla configurazione dell'intreccio e sullo statuto del personaggio romanzesco, si può vedere:

Brooks P., *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984); trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

Butor M., *Individu et groupe dans le roman* (1964); trad. it. «Individuo e gruppo nel romanzo», in *6 Saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*, Parma, Pratiche, 1977.

Hamon Ph., *Pour un statut sémiologique du personnage* (1972); trad. it. «Per uno statuto semiologico del personaggio», in *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.

Mauriac F., *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Pocket, 1990.

Pavel Th., *Le Déploiement de l'intrigue*, «Poétique», XVI, 1985,64

Sklovskij V., *O teorii prosy*, trad. it. *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974.

Tomasevskij B., «La costruzione dell'intreccio», in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.

Sulla rappresentazione della società, dello sfondo storico e

naturale, delle costellazioni tematiche e ideologiche, si veda infine:

AA.VV., *Roman et Société*, Colloque 6 novembre 1971, Paris, Armand Colin, 1973.

Bremond C., *Concept et thème*, «Poétique», XVI, 1985, 64.

Calvino I., «Natura e storia nel romanzo», in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995.

Hamon Ph., *Thème et effet de réel*, «Poétique», XVI, 1985, 64.

Mitterand H., *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

Prince G., *Thématiser*, «Poétique», XVI, 1985, 64.

Zéraffa M., *Roman et société* (1971); trad. it. *Romanzo e società*, Bologna, Il Mulino, 1976.

E. La lettura del romanzo

Sul problema della lettura dei testi letterari (e romanzeschi in particolare) esistono molteplici approcci e metodi critici, che vanno dalle teorie di impostazione retorica ai modelli elaborati in ambito strutturalista o semiotico, dall'indagine di tipo fenomenologico all'ermeneutica storica, dalle prospettive sociologiche a quelle psicologiche e psicoanalitiche. Per un'introduzione generale al problema, si può vedere:

Allen W., *Reading a Novel*, London, Phoenix House, 1949.

Caillois R., *Puissances du roman* (1942); trad. it. *La forza del romanzo*, Palermo, Sellerio, 1980.

Cornea P., *Introdurre in teoria lecturii* (1988); trad. it. *Introduzione alla teoria della lettura*, Firenze, Sansoni, 1993.

Crosman I., *Poetics of Reading. Approaches to the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Goldenstein J.-P., *Pour lire le roman*, Bruxelles, De Boeck, 1989.

Harding D.W., *Psychological Processes in the Reading of Fiction*, «British Journal of Aesthetics», 1962,2.

Irushovski B. (a cura di), *Narratology II: The Fictional Text and the Reader*, «Poetics Today», I, 1980,4.

Iser W., *Der implizite Leser* (1972); trad. ingl. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

Iser W., *Der Akt des Lesens* (1976); trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Jauss H.R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982); trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987-1988, vol. I e II.

Leavis Q.D., *Fiction and the Reading Public*, London, Chatto & Windus, 1965.

Nell V., *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*, New Haven-London, Yale University Press, 1988.

Picard M., *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

Rabinowitz P.J., *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

Suleiman S. e Crosman I. (a cura di), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

Thibaudet A., «Le lecteur de romans», in *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

Tompkins J.P. (a cura di), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980.

Walton K.L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Ma.)-London, Harvard University Press, 1990.

2. Opere di carattere generale

Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1994.

Barthes R., *Essais critiques* (1964); trad. it. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.

Barthes R., *S/Z* (1970); trad. it. *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.

Barthes R., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*

(1984); trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.

Benjamin W., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale* (1966); trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

Booth W., *The Rhetoric of Fiction* (1961 & 1983); trad. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Breton A., *Les Manifestes du Surrealisme*, trad. it. *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.

Brooks P., *The Melodramatic Imagination* (1976); trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

Calvino I., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980), Milano, Mondadori, 1995.

Chatman S., *Story and Discourse* (1978); trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981.

Curtius E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948); trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Frye N., *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957); trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969.

Genette G., *Introduction à l'architexte* (1979); trad. it. *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche, 1981.

Genette G., *Figures* (1966); trad. it. *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1988².

Hegel G.W.F., *Ästhetik* (1821); trad. it. *Estetica*, Torino, Einaudi, 1967.

Lavagetto M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

Oulipo, *Allas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988².

Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?* (1948); trad. it. *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Sartre J.-P., *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940); trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1980².

Sartre J.-P., *Critiques littéraires (Situations, I)* (1947), Paris,

Gallimard, 1993.

Scholes R. e Kellogg R., *The Nature of Narrative* (1966); trad. it. *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.

Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

Todorov T. (a cura di), *1 formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.

Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique* (1970); trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1988³.

3. Opere di riferimento

A. Critica degli scrittori

Bradbury M. (a cura di), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, London, Fontana Press, 1990².

Chateaubriand, *Préface de Atala* (1802), in *Oeuvres romanesques et voyages*, a cura di M. Regard, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1969, vol. I.

Coulet H. (a cura di), *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français*, Paris, Larousse, 1992.

Diderot D., *Éloge de Richardson* (1762), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Le Club Français du Livre, 1970, vol. V.

Flaubert G., *Extraits de la Correspondance ou Préface a la vie d'écrivain* (1830-1880), a cura di G. Bollème, Paris, Seuil, 1963.

Gide h., *journal des Faux-monnayeurs* (1927), Paris, Gallimard, 1995.

Concourt E. e J. de, *Préfaces et manifestes littéraires*, a cura di H. Juin, Genève, Slatkine, 1980.

Hugo V., *Sur Walter Scott* (1823), in *Oeuvres Complètes*, a cura di J. Massin, Paris, Le Club Français du Livre, 1967, vol. v/1.

James H., *The Art of Fiction* (1884); trad. it. *L'arte del romanzo*, Milano, Lerici, 1959.

James H., *Theory of Fiction*, a cura di J.E. Miller, Lincoln, University of Nebraska Press, 1972.

James H., *The Notebooks of Henry James* (1947), a cura di F.O. Matthiessen e K.B. Murdock; trad. it. *I taccuini*, Roma-Napoli, Theoria, 1986.

James H., *The Critical Muse. Selected Literary Criticism*, a

cura di R. Gard, London, Penguin, 1987.

James H., *La lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, a cura di G. Mochi, Torino, Einaudi, 1993.

Manzoni A., *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia* (1823), *Sul Romanticismo - Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio* (1846), *Del romanzo storico - e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), in *Scritti di teoria letteraria*, a cura di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1990².

Maupassant G. de, *Le Roman* (1887), pref. a *Pierre et Jean* (1888); trad. it. *Il romanzo*, pref. a *Pierre e Jean*, Torino, Einaudi, 1982.

Proust M., *Contre Sainte-Beuve*, a cura di P. Clarac, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1971.

Proust M., *Sur la lecture* (1905); trad. it. *Sulla lettura*, Milano, Mondadori, 1995.

Rousseau J.-J., *Préface de la Nouvelle Héloïse: ou Entretien sur les romans*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1964, vol. II.

Sade D.A.F. de, *Idée sur les romans* (1800); trad. it. *Idea sui romanzi*, in *L'«Idée» e altri scritti sul romanzo*, Parma, Pratiche, 1981.

Sand G., *Impressions et souvenirs*, a cura di G. Lubin, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1977.

Staël G. de, *Essai sur les fictions* (1795), a cura di M. Tournier, Paris, Ramsay, 1979.

Stevenson R.L., *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Palermo, Sellerio, 1987.

Valéry P., *Cahiers*, a cura di J. Robinson, 2 vol., Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1973-1974.

Vigny A. de, *Réflexions sur la vérité dans l'art*, pref. a *Cinq-Mars* (1826), Paris, Gallimard, 1980.

Woolf V., *Ritratti di scrittori*, a cura di M. Billi, Parma, Pratiche, 1995.

Woolf V., *The Common Reader* (1923); trad. it. *Il lettore comune*, Genova, Il Melangolo, 1995.

Zola E., *Préface des Rougons-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, a cura di A. Lanoux, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1960.

Zola E., *Le Roman expérimental* (1880); trad. it. *Il romanzo*

sperimentale, Parma, Pratiche, 1992.

B. Testi letterari

Balzac H. de, *Le Père Goriot* (1835); trad. it. *Papà Goriot*, Torino, UTET, 1964.

Balzac H. de, *Illusions perdues* (1837-1843); trad. it. *Illusioni perdute*, Roma, Editori Riuniti, 1965.

Balzac H. de, *La Comédie Humaine*, a cura di P.-G. Castex, 12 vol., Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1976-1978.

Borges J.L., *Ficciones* (1956); trad. it. *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1985.

Cervantes M. de., *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615); trad. it. *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Garzanti, 1981.

Crébillon C.J. de, *Les Égarements du coeur et de l'esprit* (1736), in *Oeuvres Complètes*, Genève, Slatkine, 1968, vol. I.

Defoe D., *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719); trad. it. *Robinson Crusoe*, Milano, Garzanti, 1982.

Dickens C., *Great Expectations* (1860-1861); trad. it. *Grandi speranze*, Milano, Rizzoli, 1994.

Diderot D., *Jacques le fataliste et son maître* (1796); trad. it. *Jacques il fatalista e il suo padrone*, Milano, Garzanti, 1988.

Eliot G., *Adam Bede* (1859); trad. it. *Adam Bede*, Roma, Edizioni Paoline, 1984.

Fielding H., *The History of Tom Jones. A Foundling* (1749); trad. it. *Tom Jones*, 2 vol., Torino, UTET, 1963.

Fielding H., *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr Abraham Adams* (1742); trad. it. *Joseph Andrews*, Milano, Garzanti, 1989.

Gadda C.E., *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di

D. Isella, Torino, Einaudi, 1983.

Gide A., *Les Faux-monnayeurs* (1924); trad. it. *I falsari*, in *Le opere*, Torino, UTET, 1979.

Hoffmann E.T.A., *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816); trad. it. *Gli elisir del diavolo*, Torino, Einaudi, 1989.

Hugo V., *Les Misérables* (1862); trad. it. *I miserabili*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1983.

Huysmans J.K., *À rebours* (1884); trad. it. *A ritroso*, Milano, Rizzoli, 1982.

Laclos P.-A.-F. Choderlos de, *Les Liasons dangereuses* (1782); trad. it. *Le relazioni pericolose*, Milano, Garzanti, 1977.

Lafayette M.-M. de, *La Princesse de Clèves* (1678); trad. it. *La principessa di Clèves*, Torino, Einaudi, 1982.

Manzoni A., *I promessi sposi* (1840-1842), in *Opere*, a cura di L. Garetti, Milano, Mursia, 1964.

Marivaux PC., *La Vie de Marianne* (1728-1742), Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

Melville H., *Moby Dick or the Whale* (1851); trad. it. *Moby Dick*, Milano, Garzanti, 1982.

Meredith G., *The Egoist* (1879); trad. it. *L'egoista*, 2 voll., Torino, UTET, 1981.

Musil R., *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1933); trad. it. *L'uomo senza qualità*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1957.

Pavese C., *Opere*, 14 vol., Torino, Einaudi, 1968.

Perec G., *La Vie mode d'emploi* (1978); trad. it. *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli, 1994.

Prévost A.F., *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Ma non Le-scaut* (1731); trad. it. *Manon Lescaut*, Milano, Curcio, 1977.

Rousseau J.-J., *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761); trad. it. *Giulia, o La nuova Eloisa*, Milano, Rizzoli, 1992.

Scott W., *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since* (1814); trad. it. *Waverley*, Milano, Mondadori, 1969.

Smollett T., *The Adventures of Roderick Random* (1748); trad. it. *Roderick Random*, Torino, UTET, 1965.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Cronique du 1830* (1831); trad. it. *Il Rosso e il Nero. Cronaca del 1830*, Torino, Einaudi, 1963.

Sterne L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*

(1760-1767); trad. it. *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Torino, Einaudi, 1990.

Svevo I., *La coscienza di Zeno* (1923), in *Romanzi*, a cura di M. Lavagetto con la collaborazione di F. Amigoni, N. Palmieri, A. Stara, Torino, Einaudi-Gallimard («Biblioteca della Plèiade»), 1993. Verga G., *Tutte le novelle*, 2 vol., Milano, Mondadori, 1983. Walpole H., *The Castle of Otranto* (1764);

trad. it. *Il castello di Otranto*, Milano, SugarCo, 1992.

Riferimenti bibliografici

Allen W. 1991. *The English Novel. A Short Critical History* (1954). London: Penguin.

Auerbach E. 1956. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vol. Torino: Einaudi.

Bachtin M. 1968. *Problemy poetiki Dostoevskogo*; trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.

Bachtin M. 1979. *Voprosy literatury iestetiki* (1975); trad. it. *Eстетica e romanzo*. Torino: Einaudi.

Bachtin M. 1988. *Estetika slovesnogo tvorcestva* (1979); trad. it. *fautore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.

Barthes R. 1966. *Essais critiques* (1964); trad. it. *Saggi critici*. Torino: Einaudi.

Barthes R. 1973. *S/Z* (1970); trad. it. *S/Z*. Torino: Einaudi.

Barthes R. 1988. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (1984); trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*. Torino: Einaudi.

Benjamin W. 1962. *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi.

Benveniste E. 1971. *Problèmes de linguistique générale* (1966); trad. it. *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore.

Booth W. 1996. *The Rhetoric of Fiction* (1961 & 1983); trad. it. *Retorica della narrativa*. Firenze: La Nuova Italia.

Bourneuf R. e Ouellet R. 1981. *L'Univers du roman* (1972); trad. it. *L'universo del romanzo*. Torino: Einaudi. 2^a ed.

Bremond C. 1985. *Concept et thème*. «Poétique», XVI, 64.

Breton A. 1966. *Les Manifestes du Surréalisme*; trad. it. *Manifesti del Surrealismo*. Torino: Einaudi.

Brooks P. 1985. *The Melodramatic Imagination* (1976); trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*. Parma: Pratiche.

Butor M. 1977. *6 saggi e 6 risposte su Proust e sul romanzo*. Parma: Pratiche.

Calvino I. 1988. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.

Calvino I. 1995. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980). Milano: Mondadori.

Couégnas D. 1997. *Introduction à la paralittérature* (1992); trad. it. *Paraletteratura*. Firenze: La Nuova Italia.

Coulet H. 1967. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris: Armand Colin.

Culler J. 1975. «Poetics of the Novel», in *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca-New York: Cornell University Press.

Curtius E.R. 1992. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948); trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze: La Nuova Italia.

Debenedetti G. 1996. *Il romanzo del Novecento* (1971). Milano: Garzanti. 4^a ed.

Forster E.M. 1963. *Aspects of the Novel* (1927); trad. it. *Aspetti del romanzo*. Milano: Il Saggiatore.

Frye N. 1969. *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957); trad. it. *A-natomia della critica. Quattro saggi*. Torino: Einaudi.

Genette G. 1981. *Introduction à l'architexte* (1979); trad. it. *Introduzione all'architetto*. Parma: Pratiche.

Genette G. 1986. *Figures III* (1972); trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi. 2^a ed.

Genette G. 1988. *Figures* (1966); trad. it. *Figure I. Retorica e strutturalismo*. Torino: Einaudi. 2^a ed.

Goldmann L. 1981. *Pour une sociologie du roman* (1964); trad. it. *Sociologia del romanzo*. Milano: Bompiani.

Hamon Ph. 1977. *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*. Parma: Pratiche.

Huet P.-D. 1977. *Traité de l'origine des romans* (1670); trad. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*. Torino: Einaudi.

Ingarden R. 1973. *Das literarische Kunstwerk* (1931); trad. ingl. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.

Iser W. 1974. *Der implizite Leser* (1972); trad. ingl. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore-London: The Johns Hopkins

University Press.

Jakobson R. 1968. «Il realismo nell'arte», in T. Todorov (a cura di). *I formalisti russi*. Torino: Einaudi.

Jauss H.R. 1987-1988. *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982); trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, voll. I e II. Bologna: Il Mulino.

Jean G. 1971. *Le Roman*. Paris: Seuil.

Kermode F. 1972. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1966); trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*. Milano: Rizzoli.

Kristeva J. 1978. «Le mot, le dialogue et le román», in *Semeiotiche. Recherches pour une sémanalyse* (1969); trad. it. *Semeiotiche. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.

Kundera M. 1988. *L'Art du roman* (1986); trad. it. *L'arte del romanzo*. Milano: Adelphi.

Lavagetto M. 1992. *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*. Torino: Einaudi.

Lukács G. 1965. *Der historische Roman*; trad. it. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi.

Lukács G. 1976. *Balzac, Stendhal, Zola; Nagy orosz realisták* (1946); trad. it. *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi. 5^a ed.

Lukács G. 1978. *Scritti sul realismo*. A cura di A. Casalegno. Torino: Einaudi.

Lukács G. 1994. *Die Theorie des Romans* (1916); trad. it. *Teoria del romanzo*. Parma: Pratiche.

Magny C.-E. 1948. *L'Age du roman américain*. Paris: Seuil.

Mauriac F. 1990. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Pocket.

Mittner L. 1964. *Storia della letteratura tedesca*. 3 vol. Torino: Einaudi.

Oulipo. 1988. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard. 2^a ed.

Prince G. 1985. *Thématiser*. «Poétique», XVI, 64.

Raimond M. 1985. *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (1966). Paris: Corti. 4^a ed.

Ricardou J. 1967. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.

Ricardou J. 1990. *Le Nouveau Roman* (1973). Paris: Seuil. 2^a ed.

Ricoeur P. 1988. *Temps et récit* (1985); trad. it. *Tempo e racconto*. 3 vol. Milano: Jaca Book.

Robbe-Grillèt A. 1961. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit (trad. it. parz. *Una via per il romanzo futuro*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961).

Robert M. 1972» *Roman d'és origines et origines du roman*. Paris: Gallimard.

Rousset J. 1976. *F orme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (1962); trad. it. *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*. Torino: Einaudi.

Sarraute N. 1959. *L'ère du soupçon* (1956); trad. it. *L'età del sospetto*. Milano: Rusconi e Paolazzi.

Sartre J.-P. 1976. *Qu'est-ce que la littérature?* (1948); trad. it. *Che cos'è la letteratura?* Milano: Il Saggiatore.

Sartre J.-P. 1980. *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940); trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino: Einaudi. 2a ed.

Sartre J.-P. 1993. *Critiques littéraires (Situations; I)* (1947). Paris: Gallimard.

Scholes R. e Kellogg R. 1970. *The Nature of Narrative* (1966); trad. it. *La natura della narrativa*. Bologna: Il Mulino.

Stevick Ph. (a cura di). 1967. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press.

Thibaudet A. 1938. *Réflexions sur le roman*, Paris: Gallimard.

Thibaudet A. 1992. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936); trad. it. *Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni*. Milano: Mondadori.

Todorov T. (a cura di). 1968. *I formalisti russi*. Torino: Einaudi.

Todorov T. 1988. *Introduction à la littérature fantastique* (1970); trad. it. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti. 3a ed.

Tomasevskij B. 1968. «La costruzione dell'intreccio», in T. Todorov (a cura di). 1968.

Watt I. 1994. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957); trad. it. *L'origine del romanzo borghese*. Milano: Bompiani. 2a ed.